Roberto Calasso

La marca del editor

En una época de aplanamiento de las categorías, de fácil acceso a una supuesta biblioteca universal digitalizada (en verdad, fragmentaria y caótica), el editor tiende a ser visto como un intermediario innecesario entre el escritor y el lector. Este breve volumen de Roberto Calasso viene a rebatir punto por punto ese y otros graves errores de los adalides de la inmediatez, la velocidad y el rendimiento monetario como categorías absolutas.

Apoyado en su excepcional situación, en el cruce entre el gran editor —dirige desde hace muchos años un sello italiano tan prestigioso como Adelphi, una referencia internacional— y el escritor de enorme cultura y agudeza crítica —por mencionar solo sus últimos trabajos, ha escrito libros ya clásicos sobre Kafka, Baudelaire, Tiepolo y sobre la mitología hindú (todos ellos publicados por Anagrama)—, Calasso adopta una posición lúcida y comprometida, argumentada y avalada por su propia trayectoria. Al glosar la figura de los grandes editores europeos y estadounidenses del siglo XX, Calasso muestra la importancia decisiva que sellos como Gallimard, Einaudi, Suhrkamp o Farrar, Straus & Giroux han tenido en la formación de un criterio y un público lector, en el ordenamiento y la separación del grano de la paja en lo que a literatura se refiere.

Calasso argumenta su idea de «la edición como género literario»: un editor de la estirpe a la que él pertenece es un buscador de «libros únicos», es alguien que escribe, con los libros que publica, el mejor libro de todos: su catálogo, que es a la vez su autobiografía. Por eso, frente a la idea de quienes quieren manejar la edición como una industria cualquiera, este libro muestra, a la vez con finura y contundencia, la importancia del editor que defiende y cultiva su marca. Sin la cual todo se achata en una única categoría: la del entretenimiento fácil y el rápido olvido. No es un atractivo menor el recorrido que hace Calasso por su propia memoria, por las grandes personalidades con las que trató, no solo del ámbito editorial, sino también, claro, del literario; en ese aspecto, es insuperable el retrato que traza aquí, por ejemplo, de Thomas Bernhard. *La marca del editor* puede leerse como una continuación de *Cien cartas a un desconocido*, el libro con el que, a través de los textos de las contracubiertas escritas para los libros de Adelphi, Calasso inauguraba sus memorias como editor. *La marca del editor* completa el trazado de una trayectoria excepcional, el de una estirpe que ha formado nuestra sensibilidad y nuestra cultura, y que ahora más que nunca necesita nuestro reconocimiento.

Roberto Calasso

La marca del editor

ePub r1.0
Titivillus 03.07.15

Título original:
L'impronta
dell'editore
Roberto Calasso, 2013
Traducción: Edgardo Dobry

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

I

LOS LIBROS ÚNICOS

Al principio se hablaba de *libros únicos*. Adelphi no tenía nombre todavía. Solo existían unos datos seguros: la edición crítica de Nietzsche, que bastaba por sí sola para dar una orientación a todo el resto. Después, una colección de Clásicos, fundamentada en criterios no poco ambiciosos: hacer bien lo que antes se había hecho menos bien, y hacer por primera vez lo que antes había sido ignorado. Serían impresos por Mardersteig, como el de Nietzsche. Entonces nos parecía normal, casi obligado. Hoy sería inconcebible (costos decuplicados, etc.). Nos complacía que esos libros fueran confiados al último de los grandes impresores clásicos. Pero mucho más aún nos complacía que ese maestro de la tipografía hubiera trabajado durante largo tiempo con Kurt Wolff, el editor de Kafka.

Para Bazlen, que tenía una velocidad mental como no he vuelto a encontrar, la edición crítica de Nietzsche era casi una obviedad necesaria. ¿Con qué otra cosa se hubiera podido empezar? En Italia dominaba todavía una cultura en la que el epíteto *irracional* implicaba la más severa condena. Y el decano de toda *irracionalidad* no podía ser otro que Nietzsche. Por otra parte, bajo la etiqueta de esa palabra inconveniente, inútil para el pensamiento, se encontraba de todo, incluida una importante parte de lo esencial. Una parte que, en buena medida, no había accedido aún a la edición en italiano, también, y sobre todo, debido a esa marca infamante.

En literatura, lo irracional gustaba de enlazarse con lo *decadente*, otro término de reprobación sin apelativos. No solo determinados autores sino incluso determinados géneros eran condenados por principio. A varias décadas de distancia eso puede resultar risible o causar incredulidad, pero quien tenga buena memoria recordará que lo *fantástico* en sí era considerado sospechoso y turbio. De esto puede deducirse que la idea de sacar como número 1 de la Biblioteca Adelphi una novela como *La otra parte* de Kubin, ejemplo de lo fantástico en su estado químicamente puro, podía sonar hasta provocativo. Tanto más si se considera la cercanía, en el número 3 de la colección, de otra novela fantástica: el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki (y no importaba si en este caso se trataba de un libro que, atendiendo a las fechas, hubiera podido ser considerado un clásico).

Cuando Bazlen me habló por primera vez de ese nuevo sello editorial que iba a ser Adelphi —puedo decir el día y el lugar, porque era mi vigésimo primer cumpleaños, mayo de 1962, en la casa de campo de Ernst Bernhard en Bracciano, donde Bazlen y Ljuba Blumenthal se alojaban por algunos días—, evidentemente apuntó enseguida a la edición crítica de Nietzsche y a la futura colección de Clásicos. Ambas ideas lo complacían. Pero le preocupaban sobre todo los otros libros que el nuevo sello editorial iba a publicar: aquellos que de tanto en tanto Bazlen había ido descubriendo a lo largo de los años y nunca había podido *colar* a los diversos editores italianos con los que había colaborado, de Bompiani a Einaudi. ¿De qué se trataba? En rigor, podía tratarse de cualquier cosa. De un clásico tibetano (Milarepa) o de un ignoto autor inglés de un solo libro (Christopher Burney) o de la introducción más popular a esa nueva rama de la ciencia que era entonces la etiología (*El anillo del rey Salomón*) o de algunos tratados sobre el teatro Nō escritos entre los siglos XIV y XV. Estos fueron algunos de los primeros *libros que había que publicar* mencionados por Bazlen. ¿Qué tenían en común? No estaba claro. Entonces, Bazlen, para hacerse entender, se puso a hablar de *libros únicos*.

¿Qué es un *libro único*? El ejemplo más elocuente, una vez más, es el número 1 de la Biblioteca: *La otra parte* de Alfred Kubin. Novela única de un nonovelista. Un libro que se lee como en una alucinación poderosa. Libro escrito desde el interior de un delirio que duró tres meses. Nada semejante había sucedido en la vida de Kubin antes de ese momento; ni volvería a suceder. La novela coincide perfectamente con *algo que le pasó* al autor una sola vez. Hay dos novelas anteriores a las de Kafka donde ya se respira el aire de Kafka: *La otra parte* de Kubin y *Jakob von Gunten* de Robert Walser. Ambas habrían tenido lugar en la Biblioteca. También por el hecho de que si, en paralelo a la idea del libro único, se debería hablar de *autor único* del siglo XX, un nombre se impondría enseguida: el de Kafka, precisamente.

En definitiva: libro único es aquel en el que rápidamente se reconoce que al autor *le ha pasado algo* y ese algo ha terminado por depositarse en un escrito. En este punto se debe tener presente que en Bazlen había una visible intolerancia por la escritura. Paradójicamente, considerando que se había pasado la vida exclusivamente entre libros, el libro para él era un resultado secundario, que presuponía otra cosa. Era necesario que quien escribiera hubiera sido atravesado por esa otra cosa, que hubiera vivido dentro de ella,

que la hubiera absorbido en su fisiología y eventualmente (aunque no era obligatorio) la hubiera transformado en estilo. Si esto sucedía, tales eran los libros que más atraían a Bazlen. Para comprender todo esto se debe recordar que Bazlen había crecido en los años de la máxima aspiración de autosuficiencia de la pura palabra literaria, los años de Rilke, de Hofmannsthal, de George. En consecuencia, había desarrollado ciertas alergias. La primera vez que lo vi, mientras hablaba con Cristina Campo de sus —maravillosas— versiones de William Carlos Williams, solo insistía sobre un punto: «No es necesario oír demasiado al *Dichter*…», al «poeta-creador», en el sentido de Gundolf y de toda la tradición alemana que descendía de Goethe (y cuyo alto significado, por otra parte, era perfectamente conocido por Bazlen).

Los libros únicos eran, entonces, libros que habían corrido un alto riesgo de no llegar a ser nunca tales. La obra perfecta es la que no deja huella, se podía deducir de Zhuangzi (el verdadero maestro de Bazlen, si hubiera que nombrar a uno solo). Los libros únicos eran similares al residuo, *śeṣa, ucchiṣṭa*, sobre los que no dejan de especular los autores de los Brāhmaṇa y a los que el *Atharva Veda* dedica un himno grandioso. No hay sacrificio sin residuo —y el mundo entero es un residuo—. Pero, al mismo tiempo, es necesario recordar que si el sacrificio hubiera conseguido no dejar ningún residuo los libros nunca habrían existido.

Los libros únicos eran libros en los que —en situaciones, épocas, circunstancias, maneras muy diversasse había jugado el Gran Juego, en el sentido del Grand Jeu que había dado nombre a la revista de Daumal y Gilbert-Lecomte—. Esos dos adolescentes atormentados, que a los veinte años habían puesto en pie una revista respecto de la cual el surrealismo de Breton parecía redundante, ampuloso y hasta retrógrado, eran para Bazlen la prefiguración de una nueva y fuertemente hipotética antropología, hacia la cual los libros únicos se dirigían. Antropología que pertenece aún, incluso más que antes, a un futuro eventual. Cuando, pocos años más tarde, irrumpió el 68, me pareció incluso irritante, como una parodia grosera. Si se pensaba en el Grand Jeu, aquella era una manera modesta y gregaria de rebelarse, como se haría evidente hasta la demasía en los años posteriores.

El Monte Análogo al que Daumal dedicó su novela incompleta (que iba a convertirse en el número 19 de la Biblioteca, acompañado por un denso ensayo de Claudio Rugafiori) era el eje —visible e invisible— hacia el que la flotilla de los libros únicos orientaba la ruta. Pero esto no debe llevarnos a pensar que esos libros fueran llamados cada vez a suponer cierto esoterismo. Como prueba de lo contrario bastaría el número 2 de la Biblioteca, *Padre e hijo*, de Edmund Gosse: informe minucioso, ajustado y lacerante de una relación padre-hijo en la era victoriana. Historia de una inevitable incomprensión entre dos seres solitarios, un niño y un adulto, que saben, a la vez, respetarse inflexiblemente. En el trasfondo: geología y teología. Edmund Gosse iba a volverse más tarde un excelente crítico literario. Pero ya casi sin trazas del ser que narra *Padre e hijo*, el ser al que *Padre e hijo* le sucede. Por eso *Padre e hijo*, como texto de memoria, tiene algo del carácter único de aquella novela, *La otra parte*, que lo había precedido en la Biblioteca.

Entre libros tan diferentes, ¿cuál podría ser el requisito indispensable, el elemento común capaz de ser identificado? Quizá solo el «sonido justo», otra expresión que Bazlen usaba a veces, como argumento perentorio. Ninguna experiencia era de por sí suficiente para que un libro naciera. Había muchos casos de acontecimientos fascinantes y significativos, y que sin embargo habían dado origen a libros inertes. También aquí era preciso un ejemplo: durante la última guerra muchos habían sufrido prisión, deportaciones, tormentos. Pero, si se quería constatar cómo la experiencia del aislamiento total y de la total indefensión podía elaborarse y convertirse en un descubrimiento de otra cosa, contada con sobriedad y nitidez, había que leer *Solitary Confinement* de Christopher Burney (número 18 de la Biblioteca). El autor, después de ese libro, volvería a perderse en el anonimato. Acaso porque no pretendía ser escritor de una obra sino que una obra (ese libro único) se había servido de él para existir.

Una vez elegido el nombre de la colección, era necesario crear su aspecto. Enseguida nos pusimos de acuerdo acerca de lo que queríamos evitar: el blanco y los logotipos. El blanco porque era el rasgo principal de Einaudi, la mejor colección que existía por entonces —y no solo en Italia—. Por eso había que tratar de diferenciarse al máximo. Por eso nos decantamos por el color y por el papel opaco (nuestro *imitlin*, que nos acompaña hasta ahora). En cuanto a los colores, los que se usaban en aquella época en la edición italiana eran más bien pocos y toscos. Quedaban por explorar diversas gamas de tonos intermedios.

Queríamos evitar los logotipos, porque —buenos o no tan buenos— todos tenían un vicio: cualquier cosa que se hiciera aparecía enseguida representada por un logotipo, siguiendo ciertas reglas un tanto mojigatas que observaban los seguidores de la vulgata modernista. Pensábamos que había otras alternativas. Un día empezó a circular en la editorial un repertorio de la obra de Aubrey Beardsley. Al final, había también algunas *maquettes* de portadas, diseñadas por él para la colección Keynotes de John Lane, Vigo St., Londres, en el año 1895. Con algunas pequeñas variaciones —poniendo el rótulo Biblioteca Adelphi en el friso que Beardsley había insertado en la banda negra superior—, la portada estaba hecha. Sobre todo, disponíamos

de un marco para introducir un elemento que nos parecía esencial: la imagen. Así, en homenaje a Beardsley, decidimos que el número 2 de la colección —*Padre e hijo* de Edmund Gosse— alojara en el marco el dibujo que Beardsley había ideado para *The Mountain Lovers* de Fiona Macleod.

Algunos años más tarde tuve la sorpresa de toparme, en un anticuario, con el folleto publicitario que presentaba la colección Keynotes. Tuve una sensación casi alucinatoria cuando encontré reproducida allí la portada diseñada por Beardsley para *El príncipe Zaleski* de M.
P. Shiel
. Qué convergencia astral… Totalmente olvidado en Inglaterra, M.
P. Shiel
era el autor de *La nube púrpura*, que había sido quizá el último descubrimiento entusiasta de Bazlen cuando buscaba libros para Adelphi, y se convertiría en uno de los primeros éxitos súbitos de la Biblioteca. Publicado en 1967, magistralmente traducido e introducido por Wilcock, fue enseguida reimpreso y se convirtió en uno de esos libros —como *El libro del ello* de Groddeck— de los que y en los que se reconocían los primeros lectores adelphianos.

Nombre, papel, colores, esquema gráfico: todos los elementos esenciales de la colección. Faltaba todavía aquello por lo que un libro se deja reconocer: la imagen. ¿Qué tenía que ser esa imagen en la portada? *Una écfrasis al revés*, según la definiría hoy. Naturalmente, nunca nos dijimos nada semejante, pero actuábamos como si estuviera sobrentendido. *Écfrasis* era el término que se usaba, en la Grecia antigua, para indicar el procedimiento retórico que consiste en traducir en palabras las obras de arte. Hay escritos —como las *Imágenes* de Filóstrato— dedicados por completo a la écfrasis. Entre los modernos, el sumo virtuoso de la écfrasis fue Roberto Longhi. Incluso se podría afirmar que los momentos más audaces y reveladores de sus ensayos son las descripciones de cuadros, mucho más que los debates y los análisis. Pero, más allá de Longhi, el inigualado maestro de la écfrasis sigue siendo Baudelaire. No solo en prosa sino también en verso: cuando define a Delacroix «lac de sang hanté des mauvais anges» o a David como «astre froid», Baudelaire decía lo más preciso e insustituible que la palabra haya llegado a decir sobre esos dos pintores. Ahora bien, el editor que busca una portada —lo sepa o no— es el último, el más humilde y oscuro descendiente en la estirpe de aquellos que practican el arte de la écfrasis, pero aplicada esta vez a la inversa, es decir tratando de encontrar el equivalente o el *analogon* de un texto en una sola imagen. Lo sepamos o no, todos los editores que usan imágenes practican el arte de la écfrasis al revés. Pero también las portadas tipográficas son una aplicación de esa figura, aunque más solapada y atenuada. Y eso va más allá de la calidad: para una novela de *pulp fiction* ese arte no es menos importante que para un libro de desmesuradas ambiciones literarias. Sin embargo se impone aquí agregar un detalle decisivo: se trata de un arte cargado de una ardua esclavitud. La imagen que será el *analogon* del libro no debe ser elegida en sí misma, sino también y sobre todo en relación con una entidad indefinida y amenazante que actuará como juez: el público. No basta que la imagen sea la adecuada. Deberá además ser percibida como adecuada por múltiples ojos extraños, que por lo general no saben nada todavía de lo que encontrarán en el libro. Situación paradojal, casi cómica en su incomodidad: hay que ofrecer una imagen que despierte la curiosidad y mueva a un desconocido a tomar en sus manos un objeto del que nada sabe excepto el nombre del autor (que con frecuencia ve por primera vez), el título, el nombre del editor y la solapa (texto siempre sospechoso, porque está escrito *pro domo*). Pero al mismo tiempo la imagen de la portada debería resultar adecuada incluso *después* de que el desconocido haya leído el libro, aunque solo sea para que no piense que el editor no sabe lo que está publicando. Dudo de que muchos editores se hayan dedicado a razonar sobre esta cuestión. Pero sé que todos, indistintamente, desde los mejores hasta los ínfimos, se hacen cada día una pregunta que solo en apariencia es sencilla: ¿esa determinada imagen vende o no vende? Si se la observa de cerca, la pregunta es más afín a un *kōan* que cualquier otra cosa. *Vender* indica un proceso como mínimo oscuro: ¿cómo suscitar deseo por algo que es un objeto complejo, en buena medida desconocido y en otra gran medida, elusivo? En Estados Unidos y en Inglaterra, cada día un ejército de sofisticados *art directors* se encuentran con esta situación: les es dado *un sujeto* (un libro, que no necesariamente leerán), provisto de algunas características primarias y secundarias (el supuesto tiraje, el tipo de público al que se dirige, los asuntos que trata y que puedan resultar atractivos). Su cometido es el de escoger la imagen y el *packaging* más eficaz en el que envolverlo. El resultado son los libros estadounidenses e ingleses de hoy. Feos en ocasiones, brillantes en otras, pero siempre nacidos de este procedimiento, que los vincula demasiado estrechamente entre sí. Es como si una misma fábrica, que dispone de algunos sectores altamente especializados y otros más bien toscos, proveyese todas las portadas que se venden en la mesa de una librería. Este sistema puede gustar más o menos. Pero es cierto que, por lo que respecta a Adelphi, siempre se ha aplicado el sistema opuesto.

Ante todo pensábamos que, en el infinito repertorio de las imágenes existentes —ya fueran cuadros, fotos o dibujos—, se podía encontrar cada vez, con un poco de paciencia y de tenacidad, algo adecuado al libro que estábamos por publicar. Por eso nunca encargamos una portada. Por eso, a lo largo de más de treinta años, Foà y yo hemos barajado, probando y volviendo a probar, centenares y centenares de imágenes, formatos y colores de fondo. Bazlen no pudo participar en este juego, porque el final de la impresión del primer volumen coincidió con su muerte: julio de 1965. Pero en diversos modos participaban y participan en el juego todos los colaboradores de la editorial. Incluso el autor, cuando está disponible. Toda sugerencia del exterior es bienvenida. Porque a veces la elección es un rompecabezas. No faltan los arrepentimientos, ni los arrepentimientos de los arrepentimientos. Doy un ejemplo: para *Padre e hijo* de Gosse, llegado el momento de la segunda edición, pensamos en cambiar la portada, sustituyendo las flores de Beardsley por la magnífica fotografía de Gosse padre e hijo que en la primera edición habíamos puesto en la contraportada. Hoy, quizá, me inclinaría por volver a la portada original.

El arte de la écfrasis al revés necesita tiempo —mucho tiempo— para desarrollarse, expandirse y respirar. Su objeto es una red de imágenes que no solo respondan cada una a un único objeto (el libro para el cual serán utilizadas), sino que además se correspondan entre sí, de modo no muy distinto a como los distintos libros de la colección pueden corresponderse entre sí. Así se crearon extraños fenómenos de afinidad irresistible, por los que determinados pintores eran magnetizados por determinados autores. Por ejemplo, Simenon y Spilliaert. Belga como Simenon, genial y sin embargo poco conocido, Spilliaert empieza a aparecer en las portadas de Simenon en 1991, con *El hombre que miraba pasar los trenes* (en la colección gli Adelphi). Desde entonces apareció doce veces en ella, dejando siempre la impresión, en nosotros y también en los lectores, como pudimos constatar, de que se trataba de la imagen *precisa*. Así, cada vez que se publica un Simenon en la Biblioteca, espontáneamente se busca el Spilliaert más adecuado. Si Simenon fue celebrado siempre como escritor de atmósferas, se puede suponer que algo de esas atmósferas se filtra en las telas de Spilliaert o que estuviera ya allí, a la espera de que el escritor Simenon las nombrara. Eso es lo que tienen en común, y algo como descarnado, áspero, enconado; un trasfondo de completa desolación. Puede asomar desde una percha, un viejo mueble, del reflejo de un espejo o de la arena de Ostende.

Pero Spilliaert se vincula también a otro autor bastante distinto: Thomas Bernhard. La historia puede ayudar a comprender los extraños cruces que se crean en la práctica de la écfrasis al revés. Cuando llegó el momento de publicar el primero de los cinco volúmenes de la autobiografía de Bernhard, recuerdo que no sabía bien dónde buscar. Porque Bernhard pertenece, en grado eminente, a esa clase de escritores para los que es muy difícil encontrar una imagen de portada (y de hecho, en Suhrkamp, sus novelas siempre han tenido portadas tipográficas). Es como si su fuerte idiosincrasia se extendiese al reino de las figuras, rechazándolo. Por fin, la elección cayó sobre un Spilliaert: un muro largo y de escasa altura detrás del cual se expande un cielo amarillo-rosáceo y, a un lado, se perfila un árbol de densas ramas secas. No hubiera podido decir por qué esas imágenes me parecían adecuadas para *El origen*, libro ambientado en Salzburgo, ciudad barroca infectada por el nazismo y la mojigatería. Pero no quedé insatisfecho. Dos años más tarde tocaba el segundo volumen de la autobiografía, *El sótano*. También esta vez me fijé en un Spilliaert: varios troncos, desnudos, sobre un terreno despojado. Después llegó el momento del tercer volumen, *El aliento*, y fue otro Spilliaert: un gran árbol que se recortaba, con muchas ramas secas. A estas alturas se había creado una complicidad y una alianza secreta entre la autobiografía de Bernhard y los árboles de Spilliaert. Para el cuarto volumen, *El frío*, en la portada aparece otra vez un Spilliaert: una avenida en invierno, bordeada de árboles con las ramas secas. Llegados al último volumen, *Un niño*, volví a sentirme un tanto inseguro. Quizá no encontraba otros árboles en Spilliaert, pero al final la elección recayó de todos modos sobre un cuadro suyo: mostraba algunas cajas de colores, apoyadas una sobre otra. Era una portada extrañamente adecuada para ese libro, con algo infantil e incluso alegre, sin razón y sin necesidad de recurrir a la figura de un niño.

Coincidí pocas veces con Bernhard, pero todas fueron memorables. La primera en Roma, con Ingeborg Bachmann y Fleur Jaeggy, a principios de los años setenta. Bernhard había leído un texto en el Instituto Austriaco. Nos contó que el director del instituto se había apresurado a decirle, con vienesa solemnidad: «La cama en la que dormirá usted es la misma en la que murió hace unos meses Johannes Urzidil». Esa noche Bernhard permaneció mudo hasta pasada la medianoche. Después, provocado para que dijera algo, habló sin interrupción durante varias horas, contando una serie de historias hilarantes y casi siempre macabras, hasta el amanecer. ¿Los temas? Irlandeses, cementerios, pastillas (contra el insomnio), campesinos. Cuando lo acompañamos al instituto ya era de día. Varios años más tarde, en Viena, le entregué un volumen de su autobiografía, que acababa de salir en Adelphi. Lo hojeó, observó atentamente la impresión, parecía que le gustaba. Después dijo que el papel era bueno. Ni una palabra más, y pasó a hablar de otra cosa. Debo agregar que no habíamos hablado nunca de libros, menos aún de sus libros. Esa fue la última vez que lo vi.

Pocos años después de su muerte, en julio de 1989, el editor de Residenz me mandó el libro de Bernhard *In der Höhe*. Quizá el autor no llegó a ver el libro publicado; a mí me impactó como un *déjà vu*. En la portada: ramas secas sobre un fondo pálido, con pocas y delicadas manchas de color. No era una obra de Spilliaert pero hubiera podido serlo. La portada no era de papel brillante, como todos los libros de Residenz, sino opaco, del tipo utilizado por nosotros. La tipografía de la página era *igual* a la de la colección (Narrativa contemporánea) en la que habían aparecido, en Adelphi, los primeros volúmenes de la autobiografía de Bernhard. Telefoneé a Residenz, pregunté cómo se explicaba el cambio por el que ese libro era distinto de todos los otros de la editorial. Me dijeron que había sido la voluntad exacta de Bernhard, que incluso había puesto como condición que el libro se publicase de ese modo. Lo tomé como una despedida.

Con los años y con la práctica, mediante errores y correcciones, en la búsqueda de imágenes adecuadas para los libros de la Biblioteca se fueron precisando algunos criterios: ante todo, evitar, como norma general, a los maestros antiguos, los pintores demasiado identificables y las imágenes muy divulgadas, porque cierto elemento de sorpresa —en la imagen misma o en los acercamientos— era un requisito esencial (pero en esto, como en todo lo demás, habría excepciones: por ejemplo, las violetas de Durero para Marina Tsvietáieva). Además, había que identificar a ciertos pintores que, por razones no fácilmente descifrables, parecían haber sentido, cualquiera que fuera la época en que vivieron, una suerte de vocación de volverse portadas, cosa que acaso los hubiera contrariado (como es el caso de William Blake); también, decidimos acudir de preferencia a ciertos grandes desconocidos (como Spilliaert) o nunca plenamente reconocidos (como Vallotton) o todavía no descubiertos por el público general (como Hammershøi). En definitiva, se trataba de escoger una suerte de club de afines, dispuestos a acudir en auxilio en los casos más diversos: George Tooker (para Kundera, Burroughs, Kunze, Nabokov, Sacks, Sciascia), Alex Colville (para Mutis, Simenon, Christina Stead, Pirsig), Oelze (para Benn, Sacks, Burroughs, Shalámov, C.
S. Lewis
), Meredith Frampton (para Nabokov, Muriel Spark, Ivy Compton-Burnett, Henry Green).

Establecidos todos estos principios, si se dispusieran juntos, como sobre una gran mesa, los varios centenares de imágenes aparecidas en las portadas de la Biblioteca en el curso de casi cincuenta años (sobre todo si se ponen juntas las portadas de las dos colecciones paralelas, Fabula y gli Adelphi), no debería ser difícil observar un entrelazamiento de líneas que se superponen a las canónicas de la historia del arte, les hacen de contrapunto y las cuestionan. Señalo estas cosas solo de pasada. Debería ser el lector quien las descubra, recorriendo mentalmente las vías y motivos que lo han llevado a ciertos acercamientos.

Viena era muy distinta antes de descubrirse como la Gran Viena. En el sofocante verano de 1968, los escaparates estaban abarrotados de cosas feas, con los rótulos de los precios, como en un retrato provinciano de la posguerra. Klimt y Schiele yacían todavía en los trasteros de los anticuarios. De Karl Kraus solo hablaban algunos señores encantadores, que recordaban haber vivido cuando su demonio sacudía la ciudad. Uno de ellos me contó que había vendido su colección completa de *Die Fackel* a un oficial americano a cambio de un considerable número de paquetes de cigarrillos. Pero los libros de Kraus no se encontraban fácilmente. Poco a poco estaban empezando a ser reeditados por un sello editorial dedicado principalmente a la teología: Kösel. Honestas ediciones, invisibles entre las novedades. Me había puesto a traducir a Kraus, y al trabajar en él se me hacía cada vez más claro que su Viena había sido en verdad ese «punto cósmico» de la Sirkecke acerca de la cual él mismo había escrito: una constelación sorprendente que había surgido con el joven Hofmannsthal, bajo el nombre de Loris, perfectamente maduro a los dieciocho años; y que, con toda probabilidad, se había hundido cuando Freud y los suyos, gracias a la ayuda de Marie Bonaparte, consiguieron tomar un tren a Londres, que podría haber sido el último. Entre esos dos momentos, por aquellas calles habían pasado gran parte de las preguntas y de las formas en las que el tiempo no había hecho mella. Sobresalían incluso más que nunca, gracias a cierta radicalidad serena que no había llegado a otras altitudes. Schönberg y Wittgenstein, Musil y Gödel, Kraus y Hofmannsthal, Freud y Roth, Schnitzler y Loos, se habían cruzado en el Graben, se habían rozado o ignorado, y a veces incluso se habían detestado. Dicho de la forma más elemental: en ningún otro lugar se habían formulado tan lúcidamente como en Viena las preguntas últimas sobre el lenguaje (que podía ser la lengua cotidiana y de los diarios, para Kraus; o los sistemas formales, para Gödel; o el sistema tonal, para Schönberg, y los jeroglíficos oníricos, para Freud).

La fortuna de la Biblioteca comenzó a cristalizarse cuando cierto número de lectores descubrió, libro tras

libro, que esa constelación se estaba dibujando, sin distinción de géneros, en el interior de una misma colección. El fenómeno se puede seguir a partir de las reacciones a Joseph Roth. En 1974 publicamos *La cripta de los capuchinos* con una tirada de tres mil ejemplares. Roth era un nombre que en ese momento no significaba nada. El libro fue enseguida reimpreso, permaneciendo sin embargo en el orden de unos pocos miles de ejemplares. Pero ese umbral fue pronto superado. Dos años después de *La cripta de los capuchinos, Fuga sin fin* fue acogido de inmediato con entusiasmo por un amplio público. Con sorpresa constatamos el modo en que, en un momento en el que la misma palabra *literatura* era infamada, esta novela fue clandestinamente adorada por muchachos de extrema izquierda. Recuerdo a algunos miembros de Lotta Continua[1]: decían que solo en esa historia se habían encontrado a sí mismos —o, por lo menos, hubieran querido encontrarse, en ese nudo de torbellinos—. Imagino que incluso después han seguido siendo lectores de Roth. El hecho es que dos años más tarde, en 1978, con *El profeta mudo*, un libro que no está entre los mejores de Roth, debimos empezar con una tirada de treinta mil ejemplares, porque los libreros nos pedían esa cantidad. La edición se agotó enseguida. En la portada había un Schiele, que aún podía utilizarse sin problemas (no es fácil imaginar ahora ese tiempo en el que Schiele o Hopper *no* estaban todavía en la retina y en los pósters de todos). El éxito, la auténtica moda de Joseph Roth en Italia, se debía no solo al reconocimiento de su irresistible hechizo de narrador, sino además al hecho de que en torno a él —y en la misma Biblioteca— seguían entrando los otros astros de la constelación vienesa. Llegaría también el tiempo de los autores más discretos y huidizos para la historia literaria, como Altenberg o Polgar. O de un extraordinario urdidor de tramas como Lernet-Holenia, a quien su cultura de origen sigue oponiendo una sorda resistencia.

Pero debemos recordar también otro aspecto, que el público no podía sino ignorar y tiene un sabor intensamente editorial. Si la prosa, el fraseo de Joseph Roth entraron con tanta facilidad en las venas de la lengua italiana fue también por el mérito no tanto de cada uno de sus numerosos traductores sino por el de su único corrector: Luciano Foà. Libro a libro, de *La cripta de los capuchinos* (1974) a *Los cien días* (1994), Foà se reservaba cada año unas semanas en las que *corregía a Roth*. Parecía un cometido suyo, evidente e inalienable. El resultado era esa precisión en el detalle y esa pátina delicada que protegía el conjunto, sin las cuales no se puede entender la peculiaridad de Roth. Foà admiraba a pocos escritores sin reserva alguna. Los primeros entre ellos eran Stendhal y Kafka. En Roth reconocía la máxima aproximación a Stendhal que conoció el siglo XX.

El nexo diamantino entre el nombre Adelphi y Mitteleuropa se estableció entre 1970 y 1980, sobre todo a través de un determinado número de títulos de la Biblioteca. *Andrea* de Hofmannsthal abrió el camino, seguido, en la colección, por Kraus, Loos, Horváth, Roth, Schnitzler, Canetti y Wittgenstein. Me doy cuenta de que en 1980 todavía no habíamos publicado a Altenberg, Polgar ni Lernet-Holenia.

Pero la memoria gasta extrañas bromas, superponiendo perspectivas posteriores a las del momento en las que las cosas sucedieron y descuidando detalles que eran vívidos entonces. Por eso ha sido un alivio que volvieran a mis manos, por casualidad, algunas hojas manuscritas en las que había apuntado las palabras de agradecimiento que pronuncié en septiembre de 1981, cuando las autoridades austriacas tuvieron la amabilidad de concederme la Ehrenkreuz *litteris et artibus* (y la palabra *Ehrenkreuz* suscitaba en mí el inmediato recuerdo de una de las más irresistibles prosas de Kraus, dedicada a defender a una prostituta que había osado prenderse en el pecho esa distinción que le había sido concedida a uno de sus clientes). Las copio aquí en su integridad porque dan la idea de cómo esos hechos fueron percibidos entonces:

«De niño, en la escuela primaria, como todos los niños italianos desde hace cerca de cien años, tuve mi primer encuentro con Austria, subsidiario, allí donde se hablaba del mariscal Radetzky y se lo definía como “la bestia”. La bestia Radetzky fue, así, el primer austriaco que conocí. Se aprendía de memoria
Sant’Ambrogio
de Giusti, y allí se conocía a otros austriacos, más anónimos, soldados de bigotes de cebo[2], pobre gente “en un país, aquí, que no los quiere”.

»Por fortuna para mí, siempre he tenido tendencia a considerar irreales las cosas que leía en los libros de historia. Por eso borré toda imagen nítida de Austria hasta que un día, en 1957, cuando tenía dieciséis años, vi en la librería Hoepli de Roma el primer volumen de *El hombre sin atributos* de Robert Musil, ediciones Einaudi. El nombre era el de un desconocido, la portada era un bello cuadro de Vuillard. Algo me atrajo de inmediato en ese libro: fui conquistado por Leona, la amante de Ulrich, de vida ligera, muy golosa, que siempre pide en el restaurante “pomme à la Melville”. Inmediatamente después, me vi conquistado por ese capítulo en el que se empieza a delinear una descripción de Kakania, “ese Estado incomprendido y nunca

desaparecido del todo, que en tantas cosas fue un modelo subestimado". En ese país con nombre de opereta, pero cuyo centro de gravedad es un gran criminal, Moosbrugger, descubrí definitivamente a Austria; no solo como una entidad de la historia sino como un lugar del alma. Poco a poco ese país se fue poblando para mí, en su nudo de naciones y de diferencias: era igualmente la tierra de Kafka y de Schönberg, de Loos y de Kubin, de Altenberg y de Schiele, de Wittgenstein y de Freud, de Polgar y de Schnitzler.

»Ese lugar se pobló para mí, además, de personas vivas, que en dos casos fueron determinantes en mi vida: Roberto Bazlen e Ingeborg Bachmann. A través de ellos y a través de esos numerosos amigos invisibles que son los escritores muertos, me vi naturalmente conducido a vivir en el interior de esos lugares, de esos acontecimientos, de esa frágil cristalización de la cultura. Así, cuando más tarde empezaron a publicarse los libros de la editorial Adelphi, que deben a Bazlen una inagotable gratitud, nunca pensamos en volvernos hacia esos autores a los que me refería para —por así decir— "colmar un vacío" o "descubrir un filón". Adelphi, como dice ya el nombre, es una empresa fundada sobre la afinidad: afinidad entre personas y entre libros. Por razones de afinidad nos hemos dirigido con mucha frecuencia a obras de ese ámbito austriaco del que hablaba antes.

»Al principio las reacciones fueron lentas y titubeantes: no solo cuando publicamos a Kubin, en 1965, sino incluso cuando publicamos a Kraus, en 1972. Una figura ilustre del mundo editorial [se trataba de Erich Linder, en ese tiempo acaso el principal agente literario del mundo y sin duda el más culto] me predijo entonces que venderíamos veinte ejemplares de Kraus. Hoy el libro va por su cuarta edición. Pero el caso más obvio de una infatuación por un gran autor austriaco ha sido el de Joseph Roth: a propósito del cual se puede decir que Italia es el único país en el que hoy el apellido Roth evoca enseguida el nombre del austriaco Joseph y no el del estadounidense Philip. Pero no quiero aquí recorrer la fortuna que han tenido muchos autores kakánicos en estos años, y en particular, claro, los libros suyos que publicó Adelphi. Prefiero recordar un día en el que apareció un artículo de Alberto Arbasino donde se decía que la editorial Adelphi debía llamarse Radetzky. Ese día tuve la impresión de que un círculo se cerraba: la bestia Radetzky se había vuelto un totémico antepasado nuestro. Su ejército, de uniformes magníficos, es ahora un ejército disperso, literario e invisible, cuyo último oficial superviviente es acaso, sin saberlo, Fred Astaire, que se llamaba en realidad Frederick Austerlitz y era hijo, precisamente, de un oficial austriaco. Esta cruz que hoy recibo es para mí en cierto modo una señal que me llega de ese ejército invisible».

Había además algunos libros que parecían nacidos a propósito para la Biblioteca. Un día Angelica Savinio nos envió un manuscrito inédito de su padre. Era la *Nueva enciclopedia*. Insatisfecho de todas las enciclopedias existentes, Savinio había compuesto una con sus propias manos. La primera entrada: «Abatjour». Eso hubiera sido suficiente para conquistarnos. Pero además el libro transitaba entre innumerables muestras de inteligencia e ironía con un tono amable, entre socarrón y sardónico. Savinio había querido transformar la forma enciclopédica —anónima y colectiva por excelencia— en una materialización del más alto carácter idiosincrásico: difícil pensar un *libro único* más precisamente adaptado a tal definición. Para entonces lo único que habíamos publicado de Savinio era *Maupassant y «el otro»*, libro indefinible, desbordante de genio, que Giacomo Debenedetti había recuperado en su Biblioteca delle Silerchie. Fuera de eso, la obra de Savinio era inhallable. Su nombre permanecía rodeado de un espeso halo de silencio. En las genealogías literarias no aparecía. Sin embargo, había conocido a todos, había escrito infatigablemente en los diarios y revistas más difundidos de su tiempo. Pero actuaba contra él un antiguo y letal maleficio. Una voz sin nombre decía y repetía: «¿Savinio? Demasiado inteligente». Le faltaba, según parece, ese saludable atontamiento que algunos seguían considerando propio del verdadero artista. Había, obviamente, otras razones para rechazarlo. Ante todo, su capacidad para desligarse de la sociedad literaria que lo rodeaba, su manera imprevisible de tratar de cualquier tema, de los
abat-jour
(pantallas) a los *zampironi* (espirales antimosquitos) (penúltima voz de la *Nueva enciclopedia*). Pero estos vicios suyos eran precisamente aquello que lo volvía tanto más estimable para nosotros. Así, Savinio entró por la puerta grande en la Biblioteca con su *Nueva enciclopedia*, que hubiera podido leerse incluso como la enciclopedia más apropiada para esa compleja tribu que lo había precedido en la colección.

Con Joseph Roth obramos un claro y decisivo cambio de rumbo. En su versión más radical, la idea bazleniana del *libro único* se oponía incluso a la idea de obra. A Bazlen le importaba mucho más el momento, la concreción singular que la obra en sus ramificaciones. Era una idea muy audaz, que iba muy

lejos, y para la que los tiempos no están todavía maduros. Sin embargo, ¿qué hubiéramos debido hacer con Roth? *La cripta de los capuchinos* era una de sus novelas mayores, pero para comprenderla de verdad era necesario ponerla en secuencia con todas las demás, varias de las cuales no eran menos buenas. Roth es autor de una concatenación narrativa como pocos otros. Así aconteció que, a partir de 1974 y hasta 1994, año tras año, publicamos *toda* la obra narrativa de Roth (prosiguiendo después con sus magníficos artículos periodísticos). De hecho, es un procedimiento que desde entonces hemos aplicado, en cuanto la situación de los derechos de autor lo ha permitido, con algunos otros escritores: Blixen, Borges, Nabokov, incluso Maugham, y, en fin, con un impresionante despliegue de títulos, con Simenon.

Estaba escribiendo estas observaciones sobre las portadas cuando el *New York Times Magazine* ha publicado un largo artículo de Kevin Kelly (definido como «un manifiesto»), bajo el título «¿Qué pasará con los libros?». El diario define a Kelly como «senior maverick» de *Wired*, y por tanto una fuente muy autorizada en la materia.

En un primer momento pensé en la enésima repetición de las alarmas, hoy casi cómicas en la relectura, que se habían producido desde la aparición de los ordenadores, a propósito de los
cd-roms
o de los *e-books* o de otras invenciones ya obsoletas. Pero en este caso había algo más sutil, que ya se reconocía en el pie de la foto que acompañaba el título del artículo: «No se puede juzgar un libro por la portada si la portada ya no existe». Antes incluso del libro en sí, el asunto era precisamente ese objeto acerca del cual estaba escribiendo: «En varias docenas de anónimos edificios de oficinas esparcidos por todo el mundo, miles de trabajadores a destajo están inclinados sobre un escáner y apoyan libros polvorientos en maquinarias de alta tecnología. Están componiendo la biblioteca universal, pagina a página». Ya estas líneas tienen un vago aroma de deportación y carnicería. Se percibe enseguida que algo muy importante —no se sabe si admirable o nefasto— se ha puesto en marcha. La orientación se aclara en la frase siguiente: «El sueño es antiguo: concentrar todo el conocimiento, el viejo y el nuevo, en un solo lugar». ¿Desde cuándo ese antiguo sueño se ha vuelto realidad? Desde diciembre de 2004, cuando Google anunció que había escaneado los libros de cinco importantes bibliotecas (entre ellas, naturalmente, y en primer lugar, la de Stanford). El artículo prosigue, como es de rigor, con algunas cifras. La humanidad, nos dice, habría «“publicado”, a partir de las tablillas sumerias, no menos de treinta y dos millones de libros». Esta sería la base de la «biblioteca universal». A continuación interviene el demonio: «¿Por qué detenerse aquí? La biblioteca universal debería incluir una copia de cualquier cuadro, fotografía, película o composición musical producidos por todos los artistas del presente y del pasado. También debería incluir todas las transmisiones radiofónicas y televisivas. También la publicidad. ¿Y cómo olvidar la Red? La gran biblioteca obviamente debe tener una copia de los cientos de millones de páginas web muertas, que ya no están *online*, y de las decenas de millones de *posts* en los blogs que ahora se han perdido; la efímera literatura de nuestro tiempo». Estas últimas palabras, propias de una ensoñación, no disipan el regusto de horror y de parálisis que destilan las precedentes. Se trata acaso de la forma más avanzada de persecución que se haya descrito: la vida rodeada por una vida en la que *nada se pierde* y todo está condenado a subsistir, siempre disponible y sofocante. En este cuadro, los libros parecen una remota provincia o un reino de opereta. ¿Qué cuentan treinta y dos millones de libros frente a los miles de millones de «páginas web muertas», en crecimiento exponencial? Son estos los verdaderos muertos vivientes que nos rodean. Mientras leía, pensaba: ¿hay alguien que haya ido más allá? Sí, lo hay: Joe Gould, el magnífico excéntrico de Nueva York narrado por Joseph Mitchell, el hombre que se pasó la vida aparentando que escribía la «historia oral», esa historia ignota que comprende cada una de las palabras dichas en conversaciones de bar (de todos los bares) o en un vagón de metro (de todos los metros) o en cualquier otro lugar. Respecto del plan de Joe Gould, incluso el de Google resulta provinciano y modesto; y Kevin Kelly, en su entusiasmo, revela la torpeza del principiante.

Precisamente por eso, por el letal candor de sus palabras, es aconsejable prestar atención a las formulaciones de Kelly. ¿Qué busca la tecnología, por ejemplo? Respuesta: «La tecnología acelera la migración de todo lo que sabemos hacia la forma universal de los bits digitales». Las enormes migraciones étnicas que sacuden el planeta son solo la sombra de una migración más grande y capilar, que tiende a una «forma universal». No hay nada de enfático o de inexacto en todo esto. De hecho, el mundo se ha digitalizado durante siglos (o durante milenios, mejor dicho), pero sin saberlo, sin decirlo, sin poseer una palabra que nombrase lo que sucedía. Su bautismo en el pensamiento podría haberse celebrado con *El ordenador y el cerebro* (1958) de John von Neumann. Después se ha pasado a las explicaciones: tránsito

siempre dramático. Entonces el mundo ha comenzado a digitalizarse oficialmente. Así se ha llegado, en pocos años, al proyecto de Google, que se presenta como agente de la *digitalización universal*. Si de eso se trata, toda otra transformación le estará subordinada, casi como si fuese una aplicación secundaria.

¿Es posible que todo eso se desarrolle sin obstáculos? Nada pasa sin obstáculos. Por eso Kelly se siente enseguida en el deber de precisar, en tono contrito, que sí, es verdad, la digitalización de los libros va un poco lenta, «por culpa de cuestiones de copyright y del hecho físico de que se deben pasar las páginas». Observación preciosa, de la que se deriva cuáles son los enemigos: el copyright ante todo, en cuanto limitación jurídica, y el libro mismo en su forma física, que obliga a determinados gestos específicos, como por ejemplo el de *pasar la página*. Pero hay además algo profundamente odioso y retrógrado en la forma del libro: la portada. La portada es la piel de ese cuerpo que es el libro. Esto constituye un obstáculo grave si se quiere llevar a cabo la *partouze* de la biblioteca universal: una *partouze* interminable e imparable entre cuerpos desprovistos de piel. Esta es quizá la imagen más eficaz si se quiere borrar cualquier deseo erótico, e incluso volver el eros repelente. En todo caso, continúa Kelly, por fortuna los suizos han inventado un robot que «pasa automáticamente las páginas de cualquier libro mientras lo escanea, a un ritmo de mil páginas por hora». Se puede, entonces, esperar que la *partouze* prosiga, a partir de ahora, a un ritmo más expeditivo.

Como todos los *sueños* americanos, la digitalización universal se funda sobre buenos sentimientos y sobre cierta benevolencia hacia los pobres y lejanos extranjeros. Los cuales, por ahora, sirven sobre todo para reducir los costos de la digitalización misma (Kelly, puntilloso, nos informa de que escanear un libro cuesta hoy diez dólares en China y treinta en Stanford), pero un día podrán tener *acceso* (esta es la palabra mágica) a todo. Aquí, Kelly corre el riesgo de sonar demasiado lírico. ¿Quiénes serán los beneficiados? «Estudiantes de Mali, científicos de Kazajistán, ancianos de Perú». A partir de este ejemplo no se diría que la digitalización universal sea capaz de hacer mella en las visiones preconcebidas sobre las características étnicas; difícilmente Kelly habría hablado de científicos peruanos y de ancianos de Mali. Pero no es esta la cuestión. Sería ridículo objetar la atracción que una inmensa cantidad de palabras y de imágenes disponibles puede ejercer de pronto para quien tiene dificultad incluso para *ver* un libro, ese objeto exótico en tantas partes del mundo.

El asunto es que la digitalización universal implica una hostilidad hacia *un modo del conocimiento*, y solo en segundo término hacia el objeto que lo encarna: el libro. No se trata por lo tanto de preocuparse por la supervivencia del libro en sí mismo, que ya ha visto correr mucha agua bajo el puente y siempre ha sobrevivido. Nadie, por otra parte, parece desearle ningún mal. En el peor de los casos, se querrá que sea tratado como a una especie protegida, a la que hay que encerrar en un extenso parque natural.

Lo que, en cambio, se está tratando de imponer con cierta aspereza es la destitución de todo un modo de conocimiento que está estrechamente ligado al *uso* del libro. Aquí es donde el asunto se vuelve más duro y peligroso. Pero ¿por qué el libro debería tener esos poderes? ¿Qué tendrá, como objeto, tan chocante, y casi ofensivo, para la nueva sensibilidad digital? También en este caso debemos seguir a Kelly para encontrar respuesta. Ante todo, los libros tienen el feo vicio de ser «artículos separados, independientes unos de otros, exactamente como están en los escaparates de vuestra biblioteca pública» (más exactamente, de *cualquier* biblioteca, sea pública o privada, de cualquier época). De lo que se deduce, insiste Kelly, que «cada libro es *pretty much unaware* de los que están junto a él». *No ser consciente de lo que se tiene al lado*: esta es ya una actitud antidemocrática, un modo de sustraerse a *compartir* con los otros o *envers*
l'autre
(como se dice en Francia).

Desde que Gutenberg lo inventó, el libro nunca había sido tan consciente como ahora de cargar con tantos prejuicios. Existe además un agravante: el autor. «Cuando un autor concluye una obra, esta queda fijada y finita». Como decir: muerta. En efecto, «el único movimiento sobreviene cuando un lector la toma en sus manos para animarla con su (*his or her*) imaginación». Los escritores, en principio, son productores de cadáveres, que en ciertos casos pueden ser sometidos a experimentos galvánicos gracias a la intervención de agentes externos: los lectores. Estos son —como se descubrirá enseguida— los verdaderos héroes de la novísima historia digital. No algunos lectores sino los lectores *en general*, ese enorme y fatigoso hormiguero invisible, que incansablemente interviene, corrige, conecta, etiqueta. *Link* y *tag* son aquí las palabras decisivas. Según Kelly, que no gusta de dejarse rozar por la ironía ni por la duda, «probablemente son las dos invenciones más importantes de los últimos cincuenta años». En su masa creciente, los lectores impedirán que los libros se abandonen a su tendencia más nefasta, la de *ser una isla*. Aquí el tono de Kelly se vuelve solemne —y evoca un sermón de John Donne: «En la biblioteca universal ningún libro será una isla».

El enemigo es, entonces, la existencia separada, solitaria y autosuficiente de los libros. Se trata de seres asociales por naturaleza, que deben ser digitalmente reeducados. Pero el escaneo —advierte Kelly— es solo el primer paso, similar a los procedimientos con que se es recluido en una institución penitenciaria, rapado y provisto de un uniforme: «La verdadera magia vendrá con el segundo acto, cuando toda palabra en todo libro será sometida a conexiones cruzadas, agregada, citada, extraída, indexada, analizada, anotada, remezclada, reacoplada y vuelta a tejer en la cultura más profundamente que nunca». Se diría que se trata de un manual de *bondage*. El lector —o el anónimo programador— es la Dómina implicada que quiere que el libro purgue todos los pecados que había cometido, sin conciencia de haberlos cometido. El hecho es que los libros están habituados a sufrir desde siempre algunos de esos tormentos, a veces con un placer perverso —por ejemplo, los inferidos por los índices analíticos o de concordancias. Después de todo, el masoquismo es un sentimiento fundamental, irrenunciable. Mucho más preocupante es, en cambio, la última operación a la que apunta Kelly: la que se propone hacer que «cada palabra de cada libro» sea «vuelta a tejer en la cultura más profundamente que nunca». ¿En qué *cultura*? Es evidente que esta palabra es ya insignificante, gracias al exceso de significados que le son atribuidos. ¿Por qué un libro debería ser «entretejido más profundamente»? ¿Y si ese libro hubiera querido, ante todo, *destejerse* de todo? De la frase de Kelly emana un sentido de asfixia. Ya no nos sentimos protegidos por la neutra, asemántica blancura del papel sobre el que se imprimen las letras de un libro. Ahora las letras han invadido todo el espacio vacío, pegadas como moscas en el papel matamoscas.

Llegado a este punto, incluso el *maverick* Kelly siente la necesidad de una pausa, frente a la majestad de aquello que está desvelando. El texto —cualquier texto— es un pretexto. Lo que cuenta es el *link*, la conexión. Nada mejor que los números para hacerse una idea: «Hay alrededor de cien mil millones de páginas en red, y cada página contiene de media diez *links*. El resultado es un trillón de conexiones electrificadas que atraviesan la Red». En este punto sentí una punzada: ¿cómo se traducirían al sánscrito esas «conexiones» que Kelly acaba de nombrar? Serían los *bandhu* de los que hablaban los videntes védicos. Decían que el mundo estaba hecho de esos *bandhu*, y también el pensamiento del mundo. Uno era el otro. El *bandhu* más misterioso era el que vinculaba lo no manifestado con lo manifiesto, el *asat* con el *sat*. Sentimiento de estar aturdido y alucinado. En todo lo que he escrito está implícita la convicción de que estamos viviendo —día tras día, y cada vez más cuanto más avanzamos— *la inversión del origen*. La visión védica de los *bandhu* es lo más cercano a un origen que haya dejado huella en las palabras (en este caso, el *Rigveda*). Pero ahora la vemos reaparecer en una violenta parodia, en las palabras de alguien que tiene todo el aspecto de ignorar la existencia de los videntes védicos —y al mismo tiempo habla con precisión de algo insoslayable, que nos envuelve.

Con la visión del trillón de *links* vibrantes en la red, Kelly debe haber presentido que se encontraba cerca del «fondo de las cosas». Lo describe de este modo, con un siniestro tono amistoso: «Una vez que un texto se digitaliza, los libros se liberan de su encuadernación y se entretejen entre sí. La inteligencia colectiva de una biblioteca nos permite ver cosas que no alcanzamos a ver en un libro único, aislado». Pero ¿cómo sucede todo esto en la práctica? Una vez más, Kelly acude en nuestra ayuda: «Cuando los libros están digitalizados, leer se vuelve una actividad comunitaria. Las anotaciones acerca de los libros pueden ser compartidas con otros lectores. Las glosas se pueden compartir. Las bibliografías pueden ser intercambiadas. Podéis ser advertidos de que vuestro amigo Carl ha apuntado uno de vuestros libros preferidos. Un instante después sus *links* son los vuestros. De manera curiosa, la biblioteca universal se vuelve un solo texto, muy grande: el libro único del mundo». Cuanto más afable es el tono tanto más terrorífica es la perspectiva. ¿Qué ha sucedido? Cuando se dice que «leer se vuelve una actividad comunitaria» se sobrentiende que el pensamiento secreto, impenetrable, despierto y silencioso del cerebro individual que lee ha sido sustituido por *la sociedad*: un cerebro inmenso y capilar constituido por todos los cerebros, cualesquiera que sean, porque actúan en red y se hablan entre sí. Se trata de una cháchara de gran densidad que crea un nuevo y significativo ruido de fondo.

La inversión fundamental que sucede es precisamente esa: aquello que es (cualquier cosa que sea) resulta reemplazado por *la sociedad* de quienes viven y hablan, digitando y digitalizando en el interior de lo que es, sea lo que sea que estén diciendo. El *Liber Mundi* es sustituido por el «libro único del mundo», accesible solo en la pantalla. En cuanto al mundo, es borrado, superfluo, en su mudo y refractario carácter ajeno. El punto más angustiante, contraseña definitiva de la parodia, es que mientras escribía esas palabras, Kelly asumía el tono cordial de quien evoca un grupo de antiguos compañeros de universidad que se intercambian apuntes y fotografías, y se divierten ayudándose unos a otros.

La disputa legal en torno al plan de Google, puesta en marcha en el otoño de 2005 por el Authors Guild y por cinco grupos editoriales estadounidenses, y que ya ha obtenido una primera sentencia, presumiblemente no durará menos de una generación. Los problemas jurídicos que abarca, de un gran interés, son considerados enteramente como una consecuencia, entre otras muchas, de una suerte de radical oscilación de la mente debida a que se ha hecho explícito el proceso de digitalización universal. Respecto a sacudidas precedentes en el orden de la mente, esta tiene una peculiaridad inédita. *Analógico* y *digital* no son categorías históricas o culturales, como tantas otras que las han precedido. *Analógico* y *digital* son ante todo categorías fisiológicas, pertenecientes al funcionamiento del cerebro en todo momento. Mientras escribo estas palabras y al mismo tiempo las leo, analógico y digital actúan simultáneamente en mi mente como en la de cualquier otro. Es una lucha perenne en un perenne intento de equilibrarse, balancearse, esquivarse. El hecho de que esta lucha se haya transferido, por primera vez, a una inmensa prótesis —la Red, que reproduce la maraña de las conexiones cerebrales— crea un trastorno sin precedentes, que nadie se interesa en reconocer. Como el ciempiés, no queremos saber muy bien cómo se mueven en este momento las mil minúsculas patas de nuestra mente. Porque sabemos que quedaríamos paralizados. Pero llegará también un momento en el que será inevitable pensar en aquello que no queremos pensar. Quizá suceda, entonces, que la parálisis temporal se revele benéfica.

Es hora de volver a las portadas. Porque en el artículo de Kelly hay una frase que alude directamente a ellas. Una frase que destaca, hasta el punto de que aparece al pie de una gran foto: «¿Qué nos está diciendo la tecnología? Que los ejemplares ya no cuentan. Los ejemplares de los libros aislados, relegados entre inertes portadas, pronto dejarán de tener significado».

Estas palabras suenan como una condena a muerte para el libro en sí. Pero ¿por qué arremeter tan enérgicamente contra las portadas, definiéndolas como «inertes»? ¿Es, en verdad, «inerte» una portada? No más que cualquier otro trozo de papel. Se sabe, por otra parte, que ciertos trozos de papel pueden desarrollar una energía mortal. ¿Por qué, entonces, un semejante desprecio por las portadas? Porque aíslan un libro del resto, como la epidermis de cada ser viviente. Lo aíslan de modo altamente analógico, porque la piel y lo que se dispone sobre la piel son el *analogon* más poderoso del ser al que encierra. Es precisamente esto lo que resulta inaceptable en el mundo de la digitalización universal. La portada es el recuerdo de que la mente puede actuar también sobre base analógica, sin detrimento de lo digital. La portada es una señal —una entre muchas— de la obstinada, muda, desesperante resistencia a ese proceso que tiende a «convertir todos los libros del mundo en un único tejido líquido de palabras e ideas interconectadas»: algo parecido a un paraíso del que huir de inmediato, antes de verse sepultado y sometido por ese «tejido líquido».

¿Cuál es, en definitiva, el sueño de Kelly —y de la vasta tribu que se insinúa detrás de él—? Hablo de ello porque en Estados Unidos la palabra *dream* aflora fatalmente en un determinado momento, y obviamente se considera que «sueño» debe ser algo bello y bueno.

No sin cierto espanto tuve que reconocer que el sueño de Kelly iba a dar en las mismas dos palabras acerca de las que estaba escribiendo: el *libro único*. La digitalización universal debía al fin cubrir la tierra de una película impenetrable de signos (palabras, imágenes, sueños). No se trataría ya del *Liber Mundi* de la mística medieval, de Leibniz y de Borges, sino de algo mucho más audaz: el *Liber Libri*, la emanación envolvente que, a partir de una sola página digitalizada, llega a revestir el todo como *libro único*. En este punto el mundo podría incluso desaparecer, porque ya es superfluo; sería sustituido por la *información* acerca del mundo. Tal información podría ser incluso, en su parte fundamental, *errada*. El complot universal más eficaz y adaptado a la situación del momento sería el que impusiese a sus adeptos el nutrir a la red solo con informaciones falsas. Bacon, factótum del progreso, hablaba de *veritas filia temporis*, pero —agrega Blumenberg— igualmente se hubiera podido decir, como se vio enseguida en los escritos de Pierre Bayle: *error filis temporis*. Así de lejos se llega a partir de la simple abolición de las portadas.

¿Cuál era el panorama en la industria editorial cuando apareció Adelphi? Vivaz, ajetreado, confuso, un poco inconsciente, no sin cierto encanto. Prevalecía un sentimiento de curiosidad. En los años cincuenta la única editorial era Einaudi. Alto nivel, severa selección. Pero entonces todos estaban hartos de la selección. Querían elegir por ellos mismos. La sensación dominante era que quedaba mucho por descubrir. «Una amplia parte de lo esencial», se me ocurrió decir en una ocasión, y no faltó quien se ofendiera. Pero esa «amplia parte de lo esencial» faltaba en Italia desde hacía largo tiempo. Más o menos desde los tiempos de los primeros románticos. *Il Conciliatore*[3] *no* había sido el equivalente del *Athenaeum* de Novalis y de los hermanos Schlegel. Desde hacía un siglo y medio, la historia de Italia era la de grandiosos solitarios —como

Leopardi o Manzoni— interpolados en un tejido mezquino y moribundo. Basta con confrontar la lengua media del siglo XIX italiano con su equivalente francés, inglés o alemán. El italiano se lee fatigosamente, con pesadez, hinchado y rígido al mismo tiempo. El francés, el inglés, el alemán no se distinguen casi de la prosa que se escribiría cien años más tarde. Eran lenguas que envejecían mucho mejor.

Aparte de Einaudi, que se actualizaba rápidamente pero manteniendo —menos visibles— sus filtros, habían surgido el Saggiatore de Debenedetti, Feltrinelli y Boringhieri. Pero las sorpresas podían surgir en todas partes, según el viento de la dirección editorial: de Garzanti, de Longanesi, de Rizzoli, de Mondadori, de Bompiani. Visto desde la perspectiva actual, parece un panorama un tanto idílico —y sin duda no lo era —. Pero es cierto que quedaban continentes enteros por descubrir, después de haber sufrido al Minculpop[4] durante veinte años y al compañero Zhdánov[5] durante quince —o, para ser más precisos, respetando la peculiaridad de la «vía nacional», Alicata[6]—. Se leían las páginas culturales de *Il Giorno*, mejores, con mucho, que todas las que vendrían más tarde. Pietro Citati y Alberto Arbasino prodigaban inteligencia e insolencia sin reserva —y, si se terciaba, no temían el entusiasmo. Podía incluso ocurrir que, como un meteorito, anclase en las páginas del diario, en minúscula tipografía, un cuento de Gadda. El garante de esa extrañeza debía ser Attilio Bertolucci, que trabajaba para el ENI (Ente Nazionale Idrocarburi).

«¿Y la política?», no faltará quien se pregunte. ¿Cómo se *encuadraba* Adelphi? Sencillamente, no se encuadraba. Nada más tedioso y agotador que las disputas sobre la hegemonía cultural (o dictadura o reino iluminado) de la izquierda de los años cincuenta en Italia. Es un asunto acerca del cual no debería haber nada más que demostrar. Sin embargo, siempre es útil *mostrar*, a quien tiende a tener la memoria lábil y a quienes hayan nacido más tarde. Si es posible, mostrar de la forma más condensada y expeditiva, si se quiere evitar el embotamiento por contagio.

En una librería de viejo encontré, despertando recuerdos de adolescencia, un número de *Nuovi Argomenti* de marzo-abril de 1957, que lleva por título: «8 preguntas sobre el Estado guía». Responden: Mario Alicata, Antonio Banfi, Lelio Basso, Giuseppe Chiarante, Ernesto de Martino, Franco Fortini, Roberto Guiducci, Lucio Lombardo Radice, Valdo Magnani, Alberto Moravia, Enrico Pischel e Ignazio Silone. Se incluía, así, desde el responsable de la política cultural del PCI (Mario Alicata) al escritor italiano más célebre del momento (Alberto Moravia), que era además codirector de la revista. Ese número debía ser entendido como audaz iniciativa crítica de algún intelectual, a seis meses de la revuelta en Hungría.

Un lector ingenuo de hoy podría pensar que, en aquella ocasión, se preguntara a los escritores acerca de lo que había pasado en Budapest. Pero no hay ni rastro de ello en las ocho preguntas. La primera estaba enunciada de este modo: «¿Cómo considera que la Unión Soviética concilia sus funciones de Estado guía del comunismo internacional con las obligaciones de su política de potencia?». Pregunta en la que el elemento más interesante es el purismo exquisitamente togliattiano[7] de la doble *i* en *concilii* (concilia). De las respuestas podría deducirse que un escritor de fama internacional (Moravia), un filósofo (Banfi), un antropólogo (De Martino, único practicante de esa profesión por entonces en Italia) y un poeta (Fortini) se preocupaban, antes de cualquier otro asunto, por la salud del «Estado guía». Por eso se podía incluso hablar de una sedición de delincuentes, si tal cosa servía para hacer más evidente ciertas problemáticas y ciertas exigencias del «Estado guía». Lo que más sorprende en esas páginas —aparte del uniforme y plúmbeo fraseo que engloba a los diversos autores— es el fervor con el que todos se preocupan de acudir en ayuda del «Estado guía», quizá poniendo en juego cierta objeción oculta, pero siempre con el objeto de fortalecerlo en su misión.

Sería fácil ensañarse casi con cada párrafo de ese fascículo. Pero la vista acaba por caer sobre la página en la que Lucio Lombardo Radice (recuerdo su cara redonda y rosada, de niño eterno) habla, a propósito de los hechos de Hungría, de «carnicería de militantes comunistas, ampliamente documentada (¡y exaltada!), por la prensa burguesa». Como se ve, Lombardo Radice no se arredraba ante las palabras fuertes. Hablaba incluso de *delitos* y de *culpas*. Pero ¿qué delitos, y cometidos por quién? Las alusiones eran fuertes: «Demasiados delitos y demasiadas culpas de reformismo conservador se han cometido y se cometen en nombre del “socialismo”». Entonces, los delitos y las culpas iban dirigidos *contra* el «Estado guía». A continuación se nos da un ejemplo, allí donde se censura a Pietro Nenni por haber lanzado una «separación verbal de responsabilidades con la Unión Soviética» (una significativa exquisitez es el adjetivo «verbal»). En definitiva, con viril firmeza, Lombardo Radice exhortaba a cerrar filas contra los calumniadores de la Unión Soviética (a los que se tacha de «reformistas», palabra que hoy todos quieren atribuirse y que por entonces sonaba como un grave ultraje). Eran los tiempos en los que el nombre de Orwell se pronunciaba con un matiz de repugnancia. Después de todo, se trataba de un réprobo.

¿Era acaso Lombardo Radice un rudo agente soviético? Al contrario, era un consumado representante de esa élite intelectual italiana, terriblemente *respetable* —lo digo sin ironía—, que iba del círculo de Benedetto Croce al de Calamandrei y el Partito
d'Azione
. No pocos, entre los hijos de esas familias, habían confluido en el PCI. Cosa que no escandalizó a nadie. Lombardo Radice era uno de ellos. Hijo de un ilustre pedagogo, matemático, casado con la hija de Arturo Carlo Jemolo (a quien mi padre llamaba, con gran afecto, «el *cupio dissolvi*»[8]), lo recuerdo amable y cordial. Pero no estoy seguro de cómo se hubiera comportado si los seguidores del «Estado guía» hubieran llegado al poder por aquellos años. Se sabe que también los niños pueden ser crueles.

En definitiva, Adelphi salió indemne de las turbulencias políticas durante sus primeros quince años de existencia. Los adversarios —que no eran pocossencillamente no conseguían orientarse—. La misma editorial que era acusada de ser elitista sería tachada pocos años más tarde, y por las mismas personas, de ser demasiado comercial. Los mismos autores servían como ejemplo en ambos casos. Joseph Roth era uno de ellos. Cuando se es acusado de «gnóstico», la niebla se vuelve densa. *Gnóstico* fue, durante siglos, todo lo que se sustraía al pensamiento corriente. Así, el *foetor gnosticus* era un título de honor, como el *foetor judaicus*.

Finalmente apareció alguien que tenía las ideas claras. Era un anónimo, por necesidad, como todos los que escribían en la revista oficial de las Brigadas Rojas, *Controinformazione*, revista que se vendía libremente en todos los quioscos, junto con
L'Espresso
y *Panorama*. Obviamente, tenía un público más restringido, pero no menos fiel. En el número de junio de 1979, *Controinformazione* ofrecía, además de los habituales comunicados y proclamas desde la cárcel, un largo artículo de título comprometido: «Las vanguardias de la disolución». Interesante también el subtítulo y la entradilla: «Contrarrevolución cultural y guerra psicológica» y «Agregación comunitaria, valores de la carestía y consenso social en la larga marcha del espectáculo cotidiano». Palabras con aroma de época. Como siempre en los textos de la Brigadas Rojas, las motivaciones no eran improvisadas. Pero, quizá para seducir al lector, el ensayo se dividía en varios capítulos breves, precedidos de una línea introductoria que compendiaba el contenido: «"Reflujo", retorno al pasado, refugio en lo sagrado, despertar religioso, fuga al campo, tiendas alternativas, ideologías naturalistas, ecologismo aparente, ciclo psicológico "ilusión-desilusión-frustración", irracionalismo, exaltación orientalista, vestimenta de payaso, lenguaje del cuerpo, descubrimiento de lo privado: no son solo modas, parcialidades expresivas, ni aún menos "desviaciones" que puedan resolverse con un "sano" retorno a la ortodoxia militante. Por el contrario, estas "desviaciones" son el resultado concreto, "transversal", endémico de un amplio proyecto teorizado, promovido y ejecutado por los centros reaccionarios». No se podía ser más claro, dentro de cierto léxico. La última frase tenía un matiz de dolor: «Mientras nos entretenemos en el abandono de la autoconciencia, la máquina de la espiral de la muerte avanza devorando un notable potencial de antagonismo».

El lector se sentía aguijoneado y quería descubrir cuáles eran los «centros reaccionarios» (versión actualizada de la célebre FODRIA, las Forze Oscure della Reazione in Agguato [fuerzas oscuras de la reacción al acecho]). Pero los textos de las Brigadas Rojas son siempre fatigosos de leer. Para llegar a la revelación había que esperar hasta el noveno apartado, titulado «El "caso" Adelphi».

Empezaba de este modo: «En el plano cultural, análogo aunque decisivamente más refinado es el enorme trabajo de otras articulaciones de la contrarrevolución, es decir de editoriales, entre las que Adelphi, ligada financieramente al capital multinacional de la FIAT, destaca por su solidez y presencia». Ya en las últimas líneas del apartado anterior, Adelphi era definida como «áurea estructura portadora de la contrarrevolución superestructural». Se exhibía, así, estima y respeto por el enemigo, como queda inmediatamente subrayado: «La producción de Adelphi es culta, su propuesta es seductora, su penetración es sutil. Sorprende la capacidad de rehabilitación *total* con que abraza a autores excelentes —por su profundidad literaria y filosófica— a cuyo atractivo se rinden devotamente incluso los propios revolucionarios». Luego sigue una frase que me dejó estupefacto: «En la cadena de producción de Adelphi, cada autor es un eslabón, un elemento, un segmento». Más allá de la formulación grotesca —la «cadena de producción» se desarrollaba por entonces a lo largo de un pasillo de pocos metros en la calle Brentano—, el anónimo sectario había captado algo que los críticos oficiales no habían conseguido percibir todavía: la *conexión*, no evidente a primera vista y sin embargo intensa, que subyacía a los títulos adelphianos —y particularmente entre los de la Biblioteca—. Aquí se llegaba de inmediato al eje de la argumentación, que se enunciaba de este modo: la

línea de la editorial habría sido «informada por el desquiciamiento de los principios de la revuelta social, de la mortificación de la esperanza revolucionaria colectiva, de la invalidación de la posibilidad coral subversiva». Los subversivos se volvían víctimas de la subversión, como el regador regado de los hermanos Lumière. Los terroristas se sentían aterrorizados —y se lamentaban de sufrir un tratamiento análogo (obsérvese el ominoso sustantivo «invalidación», de uso corriente en los textos que acompañaban a los atentados de aquellos años) al que reservaban para sus víctimas. En este punto, era necesario señalar un ejemplo de semejante *subversión de la subversión*. Era Pessoa: «Será conveniente ejemplificar las consideraciones sobre proyectos y fines de Adelphi apuntando el último golpe de esta banda editorial: la publicación de las obras de Fernando Pessoa, el gran escritor portugués, traducido por primera vez al italiano (*Una sola multitudine* [*Drama en gente*]).» A partir de 1987, Pessoa, con anteojos y sombrero, se encontraría en los *escudos* portugueses: sería el único escritor del siglo XX que consiguiera convertirse en papel moneda. Su nombre está hoy atravesando ese delicado y engorroso proceso al final del cual —como ya pasó con Kafka y con Borges— se convertirá en una noción usada sobre todo por aquellos que nunca leyeron sus libros. Pero en aquellos tiempos era un nombre más bien ignorado. Parecerá poco verosímil, pero era así: un cerrado silencio había envuelto la publicación del volumen de Pessoa editado por Antonio Tabucchi. Solo el anónimo de *Controinformazione* había captado su importancia, y había trazado las consecuencias que, según su lectura, se derivaban: Pessoa era la última encarnación del *enemigo principal*, que desviaba y corrompía a las jóvenes generaciones revolucionarias. El tono se volvía propio de un epicedio: «De este modo, en Pessoa, se declina la lucha, se sepulta la energía vital subversiva». En el maestro de los heterónimos se cumplía el maléfico designio de la «contrarrevolución superestructural».

Seiscientos libros en una misma colección es una enormidad si se piensa, por ejemplo, en cuán menos numerosas eran las bibliotecas alojadas en la torre de Montaigne o en el estudio de Spinoza. Con seiscientos libros se podría componer un paisaje mental amplio y variado. Quizá uno de esos paisajes flamencos en los que los acontecimientos más significativos se ven en el trasfondo, a lo lejos, en zonas poco frecuentadas, en las que vemos agitarse a figuras minúsculas. Es un paisaje en el que no sería difícil perderse.

Me pregunto cómo se encontraría en ese paisaje un lector que, en la actualidad, hubiera aprendido a leer recientemente. Podría suceder que no le gustara y quisiera irse de inmediato —en cuyo caso yo tendría mucha curiosidad por seguirlo—. Pero creo que no podría evitar el reconocer allí cierta constancia y recurrencia de los elementos, por dispares que fueran. Se puede incluso hacer una prueba, tomando los primeros títulos del año 2006, el cuadragésimo de la colección.

Elizabeth Bishop no podía sino ser acogida entre los Imperdonables acerca de quienes escribía Cristina Campo. Allí se encontrará con Marianne Moore, que fue la poeta más cercana a ella. El Confucio de Simon Leys responde al *Tao te ching* y al *Libro de los señores de Shang* de Duyvendak. Se trata de dos sinólogos muy distintos, uno holandés y el otro belga, que se proponen traducir con precisión y sobriedad los textos de la China antigua, arduos e inagotables. *Long cours* de Simenon se alineaba con otras veintitrés novelas «no Maigret» del mismo autor. Con él, la regla del libro único se arruina: no es único el título aislado, sino el *corpus* entero de sus novelas, en su multiplicación y dispersión. *David Golder* de Irène Némirovsky se encadenaba con las historias crueles de otra rusa en el París de los mismos años: Nina Berberova. Los personajes podrían mudarse fácilmente de las historias de una a las de la otra. Y así sucesivamente para cada uno de los títulos.

Hablando con Eckermann, Goethe había apuntado la idea de *Weltliteratur*: la «literatura universal» como consecuencia inevitable de todo lo que se escribía. «La literatura nacional ya no significa gran cosa, entramos en la época de la literatura universal y cada uno debe contribuir a precipitar la llegada de esa época».

Así advino la época no solo de la literatura sino de la hibridación universal. Un día Borges agregaría, con su entera obra, una glosa: todo puede ser considerado literatura. Este es hoy el buque fantasma que transporta todas las posibles combinaciones de formas y las acoge sobre un fondo neutro, ecuánime, que no es una pantalla sino una mente hipotética. Acaso uno de los raros privilegios de nuestro tiempo sea que este hecho, de por sí inaudito, sea penetrado por la sensibilidad general, sin encontrar obstáculos. La literatura, ahora, o bien no es percibida en absoluto (es lo más habitual) o bien difícilmente consigue distinguirse de todo lo demás. También a eso debemos el hecho de que los seiscientos títulos de la Biblioteca se hayan podido agrupar sin crear choques ni estridencias. Pasar de uno de ellos a cualquiera de los otros se ha vuelto posible para el lector, como lo ha sido para quien ha contribuido a hacerlos encajar dentro del mismo marco. Este es, en el fondo, el motivo secreto que anima la idea de una colección, y de la Biblioteca

más que de ninguna otra: ser entendida a la letra, de modo que cada cuenta del collar permanezca ligada a todas las demás en el mismo hilo[9].

Para el éxito de la Biblioteca fue decisivo que se estableciera cierta relación de complicidad entre la colección y su anónimo, complejo y perceptivo público. Se pueden dar varios ejemplos, pero el más clamoroso se presentó con Simenon.

Cuando fui a reunirme con él a Lausana, en el otoño de 1982 —junto con Daniel Keel y Vladimir Dimitrijevič (el primero era el editor de Simenon en alemán; el segundo, el máximo especialista en su obra que yo haya conocido)—, la situación de sus libros en Italia era la siguiente: muchos Maigret, en ediciones de bolsillo que se vendían en los quiscos de prensa, y ningún «no Maigret» o «novelas duras», como las llamaba Simenon. Muchas, claro, se habían publicado, a partir de los años treinta, dado que Mondadori había sido, para Simenon, la primera de sus grandes editoriales extranjeras. Pero, poco a poco, todas habían salido de circulación. Simenon no estaba al tanto de esa situación y se quedó estupefacto. Le dije que nuestro plan era publicar los «no Maigret» en la Biblioteca, presentándolos como la obra de uno de los mayores narradores del siglo.

Fue solo el principio, porque quedaban por resolver obstáculos contractuales. Había casi perdido las esperanzas de llegar a una solución cuando finalmente Simenon —notoriamente drástico en el trato con los editores— me hizo saber, dos años más tarde, que quería seguir adelante. Creo que fue determinante, para eso, una larga carta de Fellini apoyando nuestro proyecto. Entre Fellini y Simenon había un entendimiento total; Fellini conocía la obra de Simenon como nadie en Italia.

El primer Simenon que publicamos, en abril de 1985, fue *Carta a mi madre*, en la Piccola Biblioteca. No solo porque es un texto fulminante, de muy alta intensidad, sino por un motivo relacionado con el autor. Simenon, en efecto, se había sentido ofendido porque Mondadori había evitado publicar ese breve libro, sosteniendo que era «demasiado corto». La *Carta* no tuvo un éxito inmediato, aunque no faltaron quienes —pocos— se dieron cuenta de que se trataba de un texto revelador.

Sabíamos, sin embargo, que el éxito del experimento Simenon solo se podría juzgar sobre el resultado de las novelas «no Maigret». Si hubiéramos sido Einaudi en los años cincuenta, nos habríamos preocupado por encontrar un prologuista que legitimase la operación y dirigiese al lector hacia una correcta lectura del autor. Pero Adelphi no había sido nunca proclive a los encuadramientos ni a la pedagogía, que inevitablemente iban unidas a cierto paternalismo sobre el lector. Decidimos entonces presentar a Simenon como uno de los grandes escritores del siglo XX, pero dándolo por sobrentendido. En ese momento, no se puede decir que fuera un juicio extendido: hoy Simenon está en La Pléiade, pero por entonces —incluso en Francia— no era frecuente encontrar su nombre en las historias de la literatura.

No era fácil escoger con qué novela empezar. Hablé de ello largamente con Dimitrijevič, y por fin la elección recayó sobre *La ventana de enfrente*. Sobre todo porque era una de las novelas más perfectas de Simenon, casi olvidada en Francia y desconocida en Italia. Pero también por otro motivo: publicada en 1933, y ambientada en Batumi, en el mar Negro, esa novela narraba la Rusia soviética como nadie lo había hecho hasta entonces. Cuando escribió esa novela, Simenon, el mago de las atmósferas, como se lo llamaría con frecuencia, apenas conocía la Unión Soviética. En sus memorias del año 1933, Tigy, que era por entonces la mujer de Simenon, anota: «En junio pusimos rumbo a Turquía: Estambul, Ankara; después, el sur de Rusia: la costa del mar Negro, Odessa, Yalta, Sebastopol, Batumi. La novela *La ventana de enfrente* muestra claramente hasta qué punto el ambiente ruso es deprimente, angustioso, incierto. La delación y la desconfianza son las reglas. Corrimos el riesgo de ser retenidos en Batumi. Parecía que nuestros visados no estaban en regla. Por fortuna, el caviar es formidable. Entrevista con Trotski en Prinkipo».

Eso fue suficiente para Simenon. Con sus formidables antenas, había *sentido el aire* de la Rusia soviética; mediante el puro arte del narrar había entrado rápidamente en las venas de ese inmenso sistema policiaco y persecutorio que, todavía veinticuatro años más tarde, algunos de los más respetados intelectuales italianos definían como «Estado guía». Era un caso de precisión visionaria, de la que no muchos hubieran sido capaces.

La ventana de enfrente fue publicado en octubre de 1985 con una tirada de 9.000 ejemplares. Teníamos mucha curiosidad por ver cuál sería la reacción en la prensa. La señal decisiva llegó pronto: a mediados de noviembre el *Corriere della Sera* publicó un artículo de Goffredo Parise, «Georges Simenon y la novela policiaca “metafísica”», que leí con una vaga sensación alucinatoria, porque allí se decía, con gran elegancia y agudeza, todo lo que esperaba que pudiera percibirse, no solo del libro sino también del modo en el que era presentado. El punto de partida eran las solapas y las portadas (en ese caso, un Willink, que por otra

parte indudablemente *no* representaba un paisaje del mar Negro). Tejiendo el discurso a partir de consideraciones estrictamente editoriales, Parise llegaba directamente al corazón del libro: «Escrito en torno a los años treinta por un genio, esta breve obra maestra es la novela de la policía, del control, de la anulación total del hombre bajo la más poderosa, importante y fantasmagórica dictadura policial que el hombre moderno haya conocido». Poco después, con un toque magistral, Parise apuntaba a «escenas, hábitos y nombres que parecen cubiertos por el polvo blanco de la pintura surrealista y metafísica». El mismo *polvo blanco* que cubre los edificios de Willink en el cuadro de la portada.

Después de ese artículo de Parise no recuerdo que nadie se atreviese a poner en duda la idoneidad de Simenon para ser considerado uno de los mayores narradores del siglo XX. El entusiasmo de Parise debió de calar en no pocos lectores, ya que las cuarenta y cinco novelas posteriores se lanzaron con una tirada inicial de 50.000 ejemplares.

En su artículo, Parise se detenía largamente sobre el curioso fenómeno por el que en cualquier lector, después de haber observado y hojeado en la librería un libro del que nada sabía, llega al punto en que, «poseído de una completa determinación, aferra el libro y se lo lleva a casa impaciente por leerlo. Lo lee y descubre que es una obra maestra. ¿Por qué *tout se tient*? En primer lugar, porque el editor ha descubierto una verdadera obra maestra, leyéndolo él mismo y no dándolo a leer, y de este modo la portada y la solapa completan la inspiración de la obra maestra y son iluminadas por ella. Ese es el proceso por el que el lector elige ese libro, corre a su casa, deja de lado todo lo demás, se sumerge en la lectura y descubre a su vez que se trata de una obra maestra. Sencillo, ¿verdad? Sin embargo, parece extremadamente difícil en el panorama editorial de hoy, tanto que, cuando sucede, resulta una fiesta».

El proceso que señala Parise implicaba que se estableciera una relación de complicidad entre editor y lectores. Relación que los doctrinarios del marketing, en sus reflexiones abisales, definen como «valor agregado de la marca», con expresión que, para ellos, es por demás apropiada. ¿Cómo puede establecerse esa relación? La complicidad con personas que no se conocen puede crearse solo sobre la base de sus reiteradas experiencias de no-desilusión. Pero ¿cómo se puede estar seguro de no desilusionar? Es prácticamente imposible, si uno se ve enfrentado a una masa de desconocidos, por demás dispares, como son todos aquellos que pueden tomar un libro en sus manos. Lo mejor es renunciar. O, si no, reducirse a una regla mínima: pensar que no desilusionará aquello que, para empezar, no nos ha desilusionado a nosotros mismos (es decir, al pequeño grupo que forma la cabeza de una editorial). Si se aplica esta regla, el resultado (el libro publicado) será altamente idiosincrásico. A tal punto que muchos ni siquiera lo cogerán en sus manos, simplemente por falta de interés. Son precisamente estos lectores los que se habrían sentido desilusionados. Quedan, entonces, los demás: muy pocos, en principio. Pero capaces de convertirse en muchos. Son estos los afines, atraídos quizá, habría dicho Parise, por una imagen de portada, que da «un modo de recrear, a través de las ilustraciones, la atmósfera o *Stimmung* del libro». Serán estos los no desilusionados, con los cuales, con el tiempo, el editor puede establecer una alianza tácita.

Se puede objetar, en este punto, que la obra de Simenon tiene tal energía intrínseca y tal capacidad de penetración capilar que ciertos efectos no son sorprendentes. No se comprende, sin embargo, cómo los mismos efectos no se producen en Estados Unidos, Inglaterra o Alemania, o incluso en Francia (en lo que atañe a las novelas «no Maigret», a las que nos referimos). Es evidente que aún tiene cierta importancia, para algunas obras y para algunos lectores, el modo en que son presentados los libros y el contexto —que puede ser insinuado tan solo por un marco— en que aparecen. Precisamente esa es la función esencial de un editor. Mientras tal complicidad siga estableciéndose, la edición será un juego apasionante. Pero si un día, que muchos auguran cercano, todo esto se convirtiera en superfluo, ya sea por los libros particulares o para los lectores particulares, entraríamos de verdad en otra era. Entonces sería necesario definir de otra manera el acto mismo de leer. Sin duda, se leerían otros libros.

Recuerdo la ocasión en que me encontré por primera vez con el padre Pozzi. Fue en 1976 y se presentaba una nueva colección de clásicos italianos, la Ricciardi-Einaudi. En aquel momento los discursos procedieron por la vía más previsible, incluyendo la queja obligada por la escasa sensibilidad de los lectores italianos hacia su propia literatura. Entonces intervino el padre Pozzi, con una vehemencia y un ardor que me parecieron admirables. No se trata, dijo, de censurar una genérica insensibilidad de los lectores, sino, más bien, de determinar qué es lo que los deja indiferentes. Lo que los lectores encuentran hoy en las mesas de las librerías *no es* la literatura italiana sino una *parte* de ella, más bien restringida, a la que tal literatura se ha visto reducida por los esfuerzos conjuntos de los italianistas y los editores. Lo que permanece fuera de esa área es enorme. Pozzi dio entonces varios ejemplos. Citó en primer lugar la literatura religiosa, que se

viene tejiendo desde los orígenes de la literatura italiana y hoy en gran parte está excluida. Inútil es decir que me adherí por completo a sus palabras. Pero también me llamó la atención otro punto: frente a mí tenía a un gran filólogo, un gran crítico y además un verdadero *homo religiosus*, y las tres fisonomías convergían en una naturaleza que reforzaba cada uno de esos aspectos. Después de todo, pienso hoy y pensaba entonces, la mística es una ciencia exacta, como bien sabían los videntes védicos, y de ella derivan todas las otras formas de exactitud.

A esta fisonomía del padre Pozzi querría ahora agregar otra, la del hombre que trazó el primer programa de Adelphi, a principios de los años sesenta: Roberto Bazlen. De Bazlen podría decir, ante todo, que fue acaso el hombre más religioso que haya conocido y sin duda el menos mojigato. Sus lecturas eran infinitas, pero en el fondo un solo género de libros lo apasionaba, cualquiera que fuera la forma en que se presentaran o la época o cultura a la que perteneciesen: ese género de libros que son una prueba para el conocimiento, y como tales pueden transmutarse en la experiencia de quien los lee, transformándolos a su vez. Me doy cuenta de que así he definido también el *animus*, además del *anima*, de los libros religiosos publicados por Adelphi: obras escogidas no ya en homenaje a cierta diversidad cultural, no ya porque sean representativas de una suerte de Unesco del espíritu, que es exactamente lo opuesto de lo que siempre nos hemos propuesto, sino porque son portadoras de una posibilidad de conocimiento cuya ignorancia hará nuestra vida simplemente más estrecha.

Soy consciente de haber puesto el acento sobre la palabra «conocimiento», sin referirme a esa otra palabra, «fe», que habitualmente encontramos en primer lugar, incluso en los diccionarios, cuando se habla de religión. Pero no quiero ignorar la dificultad que impone esta virtud teologal. La razón de la provisoria omisión radica en lo siguiente: paradójicamente, la palabra «fe», por el desgaste semántico a que se ha visto sometida, termina por volverse un obstáculo y no ya una ayuda para acceder a lo religioso en la acepción que yo pretendía. Tanto que, para volverla compatible con la palabra conocimiento, siento la necesidad de traducirla al sánscrito. Los videntes védicos hablaban de *śraddhā*, que significa «confianza en la eficacia de los actos rituales». Aquí se impone una glosa: «acto ritual», para los videntes védicos, significa ante todo «acto mental». Un acto mental tendencialmente perpetuo, tal como el acto ritual, en la visión védica, ocupaba la totalidad del año, es decir del tiempo. Todo esto es fácilmente traducible en términos cercanos a nosotros: ¿qué es, en efecto, la oración ininterrumpida de la que hablan los *Relatos de un peregrino ruso*, de autor anónimo, si no un acto mental perpetuo? ¿Qué implica ese «acto mental» si no la virtud del abandono, tal como fue ilustrada por Jean-Pierre de Caussade en sus cartas sobre el abandono a la Providencia Divina? Querría dar aún otro ejemplo, que puede ser definido como la «escena originaria» de la *śraddhā*, de esta singular forma de la fe. El primer libro que tuve ocasión de traducir y de editar para Adelphi, en 1966, fue la autobiografía de San Ignacio de Loyola. Texto breve y áspero dictado por el santo en sus últimos años al fiel Gonçalves da Cámara y que se conservó en una redacción que mezcla el castellano con el italiano. Es un resumen rápido y tosco, que conserva la respiración de la narración oral. Sabemos que San Ignacio fue en su juventud un hombre de armas, de carácter violento, inflamado por las novelas de caballería. Un día, cuando la mutación religiosa ya operaba en él, pero todavía en medio de tormentos diversos, San Ignacio se encontraba cabalgando en una mula camino de Montserrat. En este punto cedo la palabra a su relato: «Pues yendo por su camino le alcanzó un moro, caballero en su mulo; y yendo hablando los dos, vinieron a hablar en nuestra Señora; y el moro decía, que bien le parecía a él la Virgen haber concebido sin hombre; mas el parir, quedando virgen, no lo podía creer, dando para esto las causas naturales que a él se le ofrecían. La cual opinión, por muchas razones que le dio el peregrino, no pudo deshacer. Y así el moro se adelantó con tanta priesa, que le perdió de vista, quedando pensando en lo que había pasado con el moro. Y en esto le vinieron unas mociones, que hacían en su ánima descontentamiento, pareciéndole que no había hecho su deber, y también le causan indignación contra el moro, pareciéndole que había hecho mal en consentir que un moro dijese tales cosas de nuestra Señora, y que era obligado volver por su honra. Y así le venían deseos de ir a buscar al moro y darle de puñaladas por lo que había dicho; y perseverando mucho en el combate destos deseos, a la fin quedó dubio, sin saber lo que era obligado a hacer. El moro, que se había adelantado, le había dicho que se iba a un lugar, que estaba un poco adelante en su mismo camino, muy junto del camino real, mas no que pasase el camino real por el lugar.

»Y así después de cansado de examinar lo que sería bueno hacer, no hallando cosa cierta a que se determinase, se determinó en esto, *scilicet*, de dejar ir a la mula con la rienda suelta hasta el lugar donde se dividían los caminos; y que si la mula fuese por el camino de la villa, él buscaría el moro y le daría de puñaladas; y si no fuese hacia la villa, sino por el camino real, dejarlo quedar. Y haciéndolo así como pensó, quiso nuestro Señor que, aunque la villa estaba poco más de treinta o cuarenta pasos, y el camino que a ella

iba era muy ancho y muy bueno, la mula tomó el camino real, y dejó el de la villa».

Después de este episodio, San Ignacio va enseguida más allá, sin comentarlo. Pero nosotros sabemos, hoy, que esa escena de una incertidumbre entre dos caminos, uno que lo hubiera conducido a asesinar a un moro ignoto, otra que condujo a San Ignacio hasta Montserrat y a todo el resto de su vida, es una imagen admirable de esa *śraddhā*, de esa confianza en cierta relación entre la mente y el mundo que toca en cada momento la vida de todos nosotros. Entiéndase: de todos nosotros sin distinción, pertenezcamos o no a una confesión religiosa. Llegados a este punto debería quedar claro que lo religioso, entendido en la acepción de sus dos términos indispensables —conocimiento y fe (la *śraddhā*)—, inviste cada arista de nuestra experiencia, porque en cada uno estamos en contacto con cosas que huyen al control de nuestro yo, y precisamente en el ámbito de lo que está más allá de nuestro control se encuentra aquello que es para nosotros lo más importante y esencial. Esta es, en el fondo, la razón por la que los libros que hasta ahora he mencionado fueron publicados por Adelphi. A ellos se asocian, a veces yuxtapuestos y a veces superpuestos, los libros de materia mitológica —«no perfectamente sinónimos», como observaba el padre Pozzi—. También en este caso se trata de la relación con lo desconocido. Si en todas partes, sea en la selva brasileña o en el desierto de Kalahari, en la China arcaica o en la Grecia homérica, en Mesopotamia y en Egipto o en la India védica, la primera forma en la que se ha manifestado el lenguaje ha sido la del cuento —un cuento que habla de seres no del todo humanos—, esto presupone que ningún otro uso de la palabra parece más eficaz para establecer un contacto con entidades que nos envuelven y nos superan. No hay riesgo de que estas historias, que suelen ser muy remotas en el tiempo y en el espacio, nos resulten extrañas o incomprensibles. Todas las historias míticas, cualquiera que sea su origen, tienen que ver con algo que nos es muy cercano, aunque con frecuencia lo ignoremos. Nada sirve tanto para demostrarlo como, precisamente, otra historia, esta vez jasídica, de Martin Buber, retomada por Heinrich Zimmer:

«El rabí Eisik, hijo del rabí Jekel, vivía en el gueto de Cracovia. Su fe había permanecido intacta durante años de aflicción y era un piadoso siervo del Señor.

»Una noche tuvo un sueño; el sueño le ordenaba hacer un largo viaje, hasta la capital del reino de Bohemia, Praga. Allí encontraría un tesoro escondido, sepultado bajo el puente que comunica la ciudad con el castillo. El rabí se quedó sorprendido, pero no emprendió el viaje de inmediato. El sueño volvió aún dos veces. A la tercera vez, el rabí se preparó para el viaje y partió.

»Llegado a la ciudad de Praga, el rabí Eisik descubrió que el puente estaba vigilado por centinelas, de día y de noche. Por lo que no conseguía encontrar la ocasión de excavar. Todas las mañanas volvía y daba vueltas en torno del puente hasta la noche, observando a los centinelas y estudiando, sin hacerse notar, el suelo y las murallas. Pero al jefe de los guardas no se le escapó la insistente presencia del viejo, y acercándosele le preguntó si había perdido algo o si por casualidad esperaba la llegada de alguien. Entonces el rabí Eisik le contó, con sencillez, el sueño que había tenido. El jefe de los guardas soltó una carcajada.

»“Ah, si es así, pobre de vos”, dijo. “¿Habéis gastado vuestros zapatos solo por un sueño? Pero ¿qué persona sensata daría crédito a un sueño? Si yo me hubiera confiado de un sueño, en este momento no estaría aquí sino que yo también me habría largado a hacer un viaje tan insensato como el vuestro, y sin duda con el mismo resultado. Dejad que os cuente mi sueño”.

»El rabí sintió simpatía por el oficial y se dispuso de buen ánimo a escucharlo. Esto le dijo el oficial: “He soñado una vez que se me conminaba a ir a Cracovia y a buscar allí un gran tesoro en la casa de un rabí de nombre Eisik, hijo de Jekel. Encontraría el tesoro en un rincón descuidado de su casa, detrás de la estufa. Imaginaos: Eisik, hijo de Jekel”, dijo una vez más el capitán, riendo. “Imaginaos: ¡ir a Cracovia y tirar abajo los muros del gueto, porque la mitad de los hombres se llaman Eisik y la otra mitad se llaman Jekel!”, seguía riendo el capitán.

»El rabí escuchaba con atención, aunque disimulando su interés. Después, tras haberse inclinado profundamente y haber dado las gracias al extraño, que ahora era su amigo, se apresuró a volver a su ciudad. Al entrar en su casa, se puso a excavar en el ángulo más oscuro y sucio, detrás de la estufa, y allí encontró un tesoro que puso fin a sus desgracias. Con una parte del dinero hizo construir una casa para la plegaria que aún hoy lleva su nombre».

¿Cuál es la cuestión —la primera cuestión— de esta admirable historia? Sin duda, no el hecho de que el verdadero tesoro está siempre cerca de nosotros. Esto se parecería demasiado a un fácil lugar común. El tesoro cercano a nosotros, de por sí, es inerte, como si fuera inexistente. El verdadero punto es el viaje, e incluso se diría: el viaje improbable. Un viaje improbable porque lleva lejos, a un lugar inverosímil —y sobre todo a confiarse, con un gesto de *śraddhā*, a algo que por definición es elusivo y no da garantías: un sueño. Pero de no ser por el viaje el tesoro no existiría. Cosa que debería bastar para responder a la pregunta acerca de la utilidad de las mitologías. La primera virtud de las historias, después de todo, es la

evidencia, una evidencia que habla por sí sola, del tejido de la historia misma.

Un buen editor es aquel que publica aproximadamente una décima parte de los libros que querría y quizá debería publicar. Las obras de carácter religioso y mitológico del catálogo de Adelphi deberían, entonces, ser vistas como indicaciones de una trayectoria en la que, en todas las direcciones, lleva de los libros presentes a una multitud de libros virtuales, como sombras amigas. A lo que me gustaría agregar que un buen editor es también aquel en cuyos libros estas sombras amigas son natural e irresistiblemente convocadas. Nos hacen guiños desde lugares lejanos, desde espacios inmensos, a la espera de ser evocadas una vez más, en la forma corriente de las páginas para leer.

II

LA EDICIÓN COMO GÉNERO LITERARIO

Quisiera hablarles de algo que generalmente se da por supuesto pero luego no se revela en absoluto obvio: el arte de publicar libros. Y primero quisiera detenerme un instante en la noción de edición en sí, porque me parece que está envuelta en una considerable cantidad de equívocos. Si se le pregunta a alguien: ¿qué es una editorial? La respuesta habitual, y también la más razonable, es la siguiente: se trata de una rama secundaria de la industria en la cual se busca hacer dinero publicando libros. ¿Y qué debería ser una *buena* editorial? Una buena editorial sería —si se me concede la tautología— la que supuestamente publica, dentro de lo posible, *solo* buenos libros. O sea, para usar una definición rápida, libros de los que el editor tiende a estar orgulloso y no a avergonzarse. Desde este punto de vista, tal editorial difícilmente podría revelarse de especial interés en términos económicos. Publicar buenos libros nunca enriqueció enormemente a nadie. O, por lo menos, no en una medida comparable a lo que puede suceder si se abastece al mercado del agua mineral, de los ordenadores o de las bolsas de plástico. Al parecer una empresa editorial puede producir ganancias notables solo a condición de que los buenos libros se encuentren sumergidos entre muchas otras cosas de calidades muy diversas. Y, al estar sumergidos, es fácil ahogarse y así desaparecer por completo.

Luego, convendrá recordar que la edición, en numerosas ocasiones, ha demostrado ser una vía rápida y segura para derrochar y acabar con patrimonios sustanciosos. Se podría incluso agregar que, junto con la *roulette* y las *cocottes*, fundar una editorial siempre ha sido, para un joven de noble cuna, una de las maneras más eficaces de despilfarrar su fortuna. De ser así, la pregunta es por qué el papel del editor ha atraído, a lo largo de los siglos, a un número tan alto de personas —y sigue considerándose fascinante y, en cierto modo, misterioso, también hoy—. Por ejemplo, no es difícil darse cuenta de que no hay título más codiciado por ciertos poderosos de la economía, quienes con frecuencia lo conquistan literalmente mediante un precio elevado. Si esas personas pudiesen afirmar que *publican* verduras congeladas, en vez de producirlas, presumiblemente serían felices. Se puede entonces llegar a la conclusión de que, además de ser una rama de los negocios, la edición siempre ha sido una cuestión de prestigio, cuando menos por tratarse de un género de negocios que es a la vez un arte. Un arte en todos los sentidos, y seguramente un arte peligroso porque, para practicarlo, el dinero es un elemento esencial. Desde este punto de vista bien se puede afirmar que muy poco ha cambiado desde los tiempos de Gutenberg.

Sin embargo, si echamos un vistazo a cinco siglos de edición tratando de pensar en la edición misma como un arte, enseguida vemos surgir paradojas de todo tipo. La primera podría ser esta: ¿según qué criterios se puede juzgar la grandeza de un editor? Sobre esta cuestión, como solía decir un amigo mío español, «no hay nada escrito». Se pueden leer estudios muy doctos y minuciosos sobre la actividad de ciertos editores, pero muy rara vez se encuentra un juicio sobre su grandeza, como en cambio sucede normalmente cuando se trata de escritores o pintores. ¿En qué consistirá, entonces, la grandeza de un editor? Trataré de responder a la pregunta con algunos ejemplos. El primero, y quizá el más elocuente, nos remite a los orígenes de la edición. Con la imprenta ocurrió un fenómeno que se repetiría más tarde con el nacimiento de la fotografía. Al parecer fuimos iniciados en estas invenciones por maestros que inmediatamente alcanzaron una excelencia inigualable. Si se quiere entender lo esencial de la fotografía, basta con estudiar la obra de Nadar. Si se quiere entender qué puede ser una gran editorial, es suficiente echar un vistazo a los libros impresos por Aldo Manuzio. Él fue el Nadar de la edición. Fue el primero en imaginar una editorial en términos de forma. Y aquí la palabra «forma» se debe entender de muchas y diferentes maneras. En primer lugar, la forma es decisiva en la elección y en la secuencia de los títulos que hay que publicar. Pero la forma tiene que ver también con los textos que acompañan a los libros, además de la manera en que el libro se presenta como objeto. Por eso incluye la portada, el diseño, la compaginación, los caracteres, el papel. El propio Aldo solía escribir bajo la forma de cartas o *epistulae* aquellos breves textos introductorios que son los precursores no solo de todas las introducciones modernas, prefacios y epílogos, sino también de todos los textos de cubiertas, de presentación a los libreros y de la publicidad actuales. Fue aquel el primer indicio del hecho de que cada uno de los libros publicados por cierto editor podía percibirse como eslabón de una misma cadena, o segmento de una serpiente de libros, o fragmento de un solo libro compuesto de todos los libros publicados por ese editor. Esta, obviamente, es la meta más audaz y ambiciosa para un editor, y así ha sido desde hace quinientos años. Y si les parece que se trata de

una empresa irrealizable, bastará con recordar que también la literatura, si no oculta en su fondo lo imposible, pierde toda magia. Algo similar creo que se puede decir de la edición —o al menos de este particular modo de ser editor que ciertamente no ha sido practicado muy a menudo a lo largo de los siglos pero a veces ha tenido resultados memorables—. Para dar una idea de lo que puede nacer de esta concepción de la edición, me referiré a dos libros impresos por Aldo Manuzio. El primero fue publicado en 1499 con el abstruso título de *Hypnerotomachia Poliphili*, que significa «Batalla de amor en sueño». Pero ¿de qué se trataba? Era lo que hoy se llamaría una «primera novela». Y, además de ser de autor desconocido (y hasta hoy enigmático), estaba escrito en un tipo de lenguaje imaginario, una especie de *Finnegans Wake* compuesto solo de mezcolanzas e hibridaciones de palabras italianas, latinas y griegas (mientras el hebreo y el árabe se comparaban en las xilografías). Una operación más bien arriesgada, se diría. Pero ¿qué aspecto tenía el libro? Era un volumen en folio, ilustrado con magníficos grabados que constituían una perfecta contraparte visual del texto. Lo que es aún más arriesgado. Pero llegados a este punto debemos agregar algo: según la inmensa mayoría de los apasionados de los libros, este es *el libro más bello* jamás impreso. Lo que podrán comprobar ustedes mismos, si alguna vez llega a sus manos un ejemplar de aquella edición o si no, en el peor de los casos, un buen facsímil. Aquel libro era obviamente un golpe de genialidad, único e irrepetible. Y al crearlo el editor desempeñó un papel fundamental. Pero no deben pensar que Manuzio era grande solo como preparador de tesoros para los bibliófilos de los siglos venideros. El segundo ejemplo que tiene que ver con él va en una dirección completamente distinta: tres años después de la *Hypnerotomachia*, en 1502, Manuzio publicó una edición de Sófocles en un formato que él quiso definir como *parva forma*, «pequeña forma». Si alguien fuera tan afortunado de tenerlo en sus manos enseguida comprobaría que fue el primer libro de bolsillo de la historia, el primer *paperback*. Literalmente, el primer libro que se podía meter en un bolsillo. Inventando un libro de tal formato Manuzio transformó los gestos que acompañan a la lectura. Así, el acto mismo de leer cambió de manera radical. Observando el frontispicio se podrá admirar la elegancia del carácter griego cursivo que aquí es usado por primera vez y más tarde se convertiría en un valioso punto de referencia. Por eso Manuzio fue capaz de alcanzar dos resultados opuestos: por un lado, crear un libro como la *Hypnerotomachia Poliphili*, que jamás tendría igual, y es casi el arquetipo del *libro único*. Por otro, concebir un libro completamente distinto, como el Sófocles, que en cambio sería copiado millones y millones de veces en todas partes, hasta hoy.

No diré más sobre Aldo Manuzio porque ya veo perfilarse una pregunta en su mente, cuestión que se podría formular así: bien, todo eso es fascinante y pertenece a las glorias del Renacimiento italiano, pero ¿qué tiene que ver con nosotros y con los editores de hoy, anegados por la marea creciente de tablets, e-books y dvd —por no hablar de los diversos connubios incestuosos entre todos estos mecanismos—? Si tienen la paciencia de seguirme todavía unos instantes, trataré de dar una respuesta a esta pregunta usando algún otro ejemplo. En efecto, si les dijera sin medias tintas que a mi parecer un buen editor de nuestros días debería simplemente tratar de hacer lo que hacía Manuzio en Venecia en el primer año del siglo XVI, ustedes podrían pensar que estoy bromeando, cuando de hecho no bromeo en absoluto. Entonces les hablaré de un editor del siglo XX precisamente para mostrarles cómo actuó exactamente de ese modo, aunque en un contexto completamente distinto. Se llamaba Kurt Wolff. Era un joven alemán, elegante, rico, pero tampoco demasiado. Quería publicar obras pertenecientes a nuevos escritores de alta calidad literaria. Entonces inventó para ellos una colección de cuadernos más bien inusitados, de formato vertical, llamada Der Jüngste Tag, El Día del Juicio, un título que hoy parece completamente apropiado para una colección de libros que llegaron a salir en Alemania durante los años de la Primera Guerra Mundial. Si echan una ojeada a estos libros de color negro, delgados y austeros, con las etiquetas pegadas encima, como cuadernos de escuela, quizá pensarán: «Así debería presentarse un libro de Kafka». Y, en efecto, algunos de los relatos de Kafka fueron publicados en esta colección. Entre ellos, *La metamorfosis*, en 1915, con una bonita etiqueta azul y un marco negro. En esa época Kafka era un joven escritor poco conocido y extremadamente discreto. Pero leyendo las cartas que Kurt Wolff le escribía, se darán cuenta enseguida, por su exquisito tacto y delicadas atenciones, que el editor simplemente *sabía* quién era su interlocutor.

Kafka, por lo demás, no era ciertamente el único joven escritor publicado por Kurt Wolff. En 1917, año más bien turbulento para la edición, Kurt Wolff recogió en un almanaque, que llevaba por título *Vom Jüngsten Tag,* textos de algunos jóvenes autores. He aquí algunos de los autores: Franz Blei, Albert Ehrenstein, Georg Heym, Franz Kafka, Else Lasker-Schüler, Carl Sternheim, Georg Trakl, Robert Walser. Son los nombres de los jóvenes escritores que, en ese año, se encontraron reunidos bajo el techo del mismo joven editor. Y esos mismos nombres, ninguno excluido, integran la lista de los autores esenciales que un joven debe leer hoy si quiere saber algo de la literatura en lengua alemana de los primeros años del siglo XX.

Llegados a este punto mi tesis debería mostrarse bastante clara. Aldo Manuzio y Kurt Wolff no hicieron nada sustancialmente distinto, a una distancia de cuatrocientos años el uno del otro. De hecho, ejercían el mismo *arte de la edición* —si bien este arte puede pasar desapercibido a los ojos de la mayoría, editores incluidos. Y este arte puede ser juzgado en ambos casos con los mismos criterios, el primero y el último de los cuales es la *forma*: la capacidad de dar forma a una pluralidad de libros como si fueran los capítulos de un único libro. Y todo ello teniendo cuidado —un cuidado apasionado y obsesivo— de la apariencia de cada volumen, de la manera en que es presentado. Y finalmente también —y sin duda no es el asunto menos importante— de cómo ese libro puede ser vendido al mayor número de lectores.

Hace aproximadamente cincuenta años, Claude Lévi-Strauss propuso considerar una de las actividades fundamentales del género humano —es decir la elaboración de mitos— como una forma particular de *bricolage*. Después de todo, los mitos están constituidos por elementos ya listos, muchos de ellos derivados de otros mitos. Llegados a este punto me permito sugerir que se considere también el arte de la edición como una forma de bricolaje. Traten de imaginar una editorial como un único texto formado no solo por la suma de todos los libros que ha publicado, sino también por todos sus otros elementos constitutivos, como las cubiertas, las solapas, la publicidad, la cantidad de ejemplares impresos o vendidos, o las diversas ediciones en las que el mismo texto fue presentado. Imaginen una editorial de esta manera y se encontrarán inmersos en un paisaje muy singular, algo que podrían considerar una obra literaria en sí, perteneciente a un género específico. Un género que se precia de sus clásicos modernos: por ejemplo los vastos dominios de Gallimard, que de las tenebrosas florestas y de los pantanos de la Série Noire se extiende a los altiplanos de La Pléiade, pero incluyendo también varias bellas ciudades de provincia o villas turísticas que a veces se parecen a los pueblos Potemkin de papel maché, levantados en este caso no con motivo de la visita de Catalina sino por una temporada de premios literarios. Y sabemos muy bien que, cuando llega a expandirse de esta manera, una editorial puede asumir cierto carácter imperial. Así, el nombre Gallimard suena hasta en los más remotos parajes adonde se extiende la lengua francesa. O, en otra vertiente, podríamos encontrarnos en las vastas fincas de Insel Verlag, que dan la impresión de haber pertenecido durante mucho tiempo a un iluminado feudatario que al final legó sus propiedades a sus más devotos y fieles capataces… No quiero insistir más, pero ya ven que de este modo se podrían concebir mapas muy detallados.

Considerando las editoriales desde esta perspectiva, se mostrará quizá más claro uno de los puntos más misteriosos de nuestro oficio: ¿por qué un editor rechaza cierto libro? Porque se da cuenta de que el hecho de publicarlo sería como introducir un personaje equivocado en una novela, una figura que amenaza con desequilibrar al conjunto o desvirtuarlo. Un segundo punto concierne al dinero y al número de ejemplares: siguiendo esta línea será preciso tomar en consideración la idea de que la capacidad de hacer leer (o, por lo menos, *comprar*) ciertos libros es un elemento esencial de la calidad de una editorial. El mercado —o la relación con ese desconocido, oscuro ser llamado «el público»— es la primera ordalía del editor, en la acepción medieval del término: una prueba de fuego que puede también convertir en humo considerables cantidades de billetes. Por lo tanto, se podría definir la edición como un género literario híbrido, multimediático. E híbrido sin duda es. En cuanto al hecho de que se mezcla con otros medios, se trata de algo ya obvio. No obstante, la edición, como juego que es, sigue siendo fundamentalmente ese mismo viejo juego que Aldo Manuzio practicaba. Y un nuevo autor que se nos acerca con un libro abstruso es para nosotros muy parecido al aún elusivo autor de la novela titulada *Hypnerotomachia Poliphili*. Mientras dure este juego, estoy seguro de que siempre habrá alguien dispuesto a jugarlo con pasión. Pero si un día las reglas llegaran a cambiar radicalmente, como a veces estamos inducidos a temer, estoy igualmente seguro de que sabremos convertirnos a alguna otra actividad —y podríamos incluso reencontrarnos alrededor de una mesa de *roulette*, o de *écarté* o de *blackjack*.

Quisiera concluir con una última pregunta y una última paradoja. ¿Hasta qué extremos se puede llevar el arte de la edición? ¿Es posible aún concebirla en circunstancias en que lleguen a faltar ciertas condiciones esenciales, como el dinero y el mercado? La respuesta —sorprendentemente— es afirmativa. Por lo menos si observamos un ejemplo que nos llegó de Rusia. En plena Revolución de Octubre, en esos días que fueron, en palabras de Aleksandr Blok, «una mezcla de angustia, horror, penitencia, esperanza», cuando las imprentas ya habían sido cerradas por tiempo indeterminado y la inflación hacía subir los precios a cada momento, un grupo de escritores —entre los cuales estaban un poeta como Chodasevič y un pensador como Berdiaev, además del novelista Mijaíl Osorguín, que fue luego el cronista de esos eventos— decidió lanzarse a la empresa aparentemente insensata de abrir una Librería de los Escritores, que permitiera a los libros, y sobre todo a ciertos libros, seguir *circulando*. Pronto, la Librería de los Escritores se convirtió, citando a Osorguín, en «la única librería en Moscú y en toda Rusia en la que cualquier persona podía adquirir un libro “sin autorización”».

Lo que Osorguín y sus amigos hubieran querido crear era una pequeña editorial. Pero las circunstancias lo hacían imposible. Entonces usaron la Librería de los Escritores como una especie de doble de una editorial. Ya no un lugar donde se producían libros nuevos, sino donde se trataba de brindar hospitalidad y hacer circular los numerosísimos libros —a veces valiosos, otras comunes, con frecuencia tomos sueltos, pero como sea destinados a estar desperdigados— que el naufragio de la historia hacía arribar al mostrador de su negocio. Era importante mantener con vida ciertos gestos: continuar tratando esos objetos rectangulares de papel, hojearlos, ordenarlos, hablar de ellos, leerlos en los recesos entre una tarea y otra, en fin, pasarlos a otros. Era importante constituir y mantener un orden, una forma: reducido a su expresión mínima e irrenunciable, este es justamente el arte de la edición. Y así fue practicado en Moscú entre 1918 y 1922, en la Librería de los Escritores, que alcanzó el apogeo de su noble historia cuando los fundadores de la librería decidieron, ya que la edición tipográfica era impracticable, iniciar la publicación de una serie de obras en un único ejemplar escrito a mano. El catálogo completo de estos libros literalmente únicos se quedó en la casa de Osorguín en Moscú y al final se perdió. Pero, en su fantasmagoría, queda como el modelo y la estrella polar para quienquiera que trate de ser editor en tiempos difíciles. Y los tiempos siempre son difíciles.

Traducción de Teresa Ramírez Vadillo

SOLAPA DE SOLAPAS

La solapa es una forma literaria humilde y difícil, que espera todavía quien escriba su teoría y su historia. Para el editor suele ser la única ocasión de señalar explícitamente los motivos que lo han impulsado a escoger un libro determinado. Para el lector, es un texto que se lee con sospecha, temiendo ser víctima de una seducción fraudulenta. Sin embargo la solapa pertenece al libro, a su fisonomía, como el color y la imagen de la portada, como la tipografía con la que se lo ha impreso. Una cultura literaria se reconoce también por el aspecto de sus libros.

Largo y tortuoso ha sido el camino recorrido por la historia del libro antes de que nacieran las solapas. Su noble antepasado es la *epístola dedicatoria*: otro género literario, que floreció en el siglo XVI, en el que el autor (o el impresor) se dirigía al príncipe que había dado su protección a la obra. Se trataba de un género no menos embarazoso que la solapa, dado que la función del aliciente comercial era asumida por la adulación. Sin embargo, cuántas veces, y en cuántos libros, entre las líneas de la carta dedicatoria el autor (o el impresor) ha dejado traslucir su verdad y, también, destilado su veneno. En todo caso, es evidente que, en el momento en que el libro entra en el mundo, la carta o la solapa parece condenada a suscitar desconfianza.

En la edad moderna ya no existe un Príncipe a quien dirigirse, sino un Público. ¿Tendrá quizá un rostro más nítido y reconocible? Se engaña quien piense que puede afirmarlo. Para algunos puede incluso ser este el engaño en el que se funda su profesión. Pero la historia de la edición, si la miramos de cerca, es una historia de sorpresas permanentes, una historia en la que reina el imprevisto. El capricho del Príncipe ha sido sustituido por otro, más difuso y no menos poderoso. Las posibilidades del equívoco se han multiplicado. Comencemos por la palabra: quien dice *público* piensa generalmente en una entidad embarazosa e informe. Pero la literatura es solitaria, como el pensamiento, y presupone la oscura y aislada elección de un individuo. El capricho implícito en la elección del mecenas que sostiene al escritor (o al impresor) es, después de todo, menor, porque tiene mayor fundamento que el capricho de un lector desconocido que se acerca a una obra y a un autor del que nada sabe.

Observemos a un lector en la librería: toma un libro en sus manos, lo hojea y, durante algunos instantes, está del todo ausente del mundo. Escucha que alguien habla y que solo él lo oye. Acumula fragmentos casuales de frases. Cierra el libro, mira la portada. Después, con frecuencia, se detiene en la solapa, de la que espera una ayuda. En ese momento está abriendo —sin saberlo— un sobre: esas pocas líneas externas al texto del libro son, en efecto, una carta: una carta a un desconocido.

Durante muchos años, desde que Adelphi empezó su actividad, nos hemos tenido que enfrentar a esta pregunta: «¿Cuál es la política editorial de la casa?». Era una pregunta coloreada por cierto momento, aquel en que la palabra «política» se desteñía en todo, hasta en el café tomado en el bar. En su necedad era, sin embargo, una pregunta pertinente. Cada vez más, en nuestro siglo, el editor se ha convertido en una figura oculta, un invisible ministro que dispensa imágenes y palabras siguiendo criterios no del todo claros, que suscitan la curiosidad universal. ¿Publica acaso para ganar dinero, como tantos otros productores? En el fondo, son pocos los que creen eso, si no por otra cosa, por la fragilidad del oficio y del mercado. Aparece entonces la duda, en este caso, de que el dinero sea suficiente para dar sentido a todo. Siempre hay un *algo más* que se le atribuye al editor. Si existiera (yo nunca lo he conocido) un editor que publica *solo* para ganar dinero, nadie le prestaría atención. Probablemente quebraría en poco tiempo, confirmando a los incrédulos en su convicción.

En los primeros años, los libros de Adelphi estaban marcados por cierta *inconexión*. En la misma colección, la Biblioteca, aparecían sin solución de continuidad una novela fantástica, un tratado japonés sobre el arte del teatro, un libro popular de etología, un texto religioso tibetano, el relato de una experiencia en la cárcel durante la Segunda Guerra Mundial. ¿Qué era lo que daba unidad a semejante conjunto? Paradójicamente, después de unos cuantos años, el desconcierto ante la inconexión se resolvió en su opuesto: el reconocimiento de una conexión evidente. En algunas librerías cuyos anaqueles están divididos por materias encontré —junto a los epígrafes Cocina, Economía, Historia, etc.— otra etiqueta, impresa en el mismo tipo de letra, que decía simplemente: Adelphi. Este cambio singular, que se ha

impuesto en la percepción de algunos libreros y de múltiples lectores, no carecía de justificación. Se puede hacer una editorial por las razones más diversas, y de acuerdo con los criterios más diversos. Lo que hoy parece más usual para una gran editorial podría formularse de este modo: publicar libros que correspondan a cada una de las alas de ese enorme abanico que es el público. Existirán, así, libros toscos para los toscos y libros exquisitos para los exquisitos, en proporción a la amplitud que se atribuye a cada uno de estos sectores.

Pero es asimismo posible construir un programa editorial siguiendo un criterio abiertamente contrario al que acabamos de exponer. ¿Qué es una editorial sino una larga serpiente de páginas? Cada segmento de esa serpiente es un libro. ¿Y si consideráramos esa serie de segmentos un único libro? Un libro que comprende en sí múltiples géneros, estilos, épocas, pero en el que se avanza con naturalidad, esperando siempre un nuevo capítulo, que cada vez es de un autor distinto. Un libro perverso y polimorfo, en el que se aspira a la *poikilía*, a lo «variopinto», sin rehuir los contrastes ni las contradicciones, pero donde hasta los escritores enemigos desarrollan una sutil complicidad, que acaso habían ignorado en vida. En el fondo, este proceso peculiar, por el que una serie de libros puede ser leída como un libro único, ya ha sucedido en la mente de alguien, por lo menos de esa entidad anómala que está detrás de cada libro en particular: el editor.

Esta visión comporta algunas consecuencias. Si un libro es ante todo una forma, también un libro compuesto de centenares (o millares) de libros será ante todo una forma. En el seno de una editorial del tipo que estoy describiendo, un libro *equivocado* es como un capítulo equivocado de una novela, una articulación débil en un ensayo, una mancha chocante de color en un cuadro. Criticar a esa editorial no será, en este punto, un ejercicio radicalmente distinto a criticar a un autor. Esa editorial es comparable a un autor que se dedique exclusivamente a escribir centones. ¿Pero acaso los primeros clásicos chinos no eran centones casi en su totalidad?

No quisiera ser malinterpretado: no pretendo que todo editor se convierta en un clásico chino arcaico. Sería peligroso para su equilibrio mental, amenazado desde ya por tantas emboscadas y seducciones. Una de ellas, no la menor y destinada a tener éxito, es la seducción de la perfecta inversión especular de lo que podríamos llamar la *tentación del clásico chino*. Entiendo por ello la posibilidad de volverse como el «pobre rico» acerca del cual escribió Adolf Loos, que quería vivir en un apartamento diseñado por su arquitecto hasta el más mínimo detalle, y al final se sentía extraño y avergonzado en su propia casa. El arquitecto lo reconvino porque había osado ponerse las pantuflas (también ellas diseñadas por el arquitecto) en la sala y no en el dormitorio.

No, mi propuesta es que a los editores se les pida siempre el mínimo, pero con rigor. Ahora bien, ¿cuál es este mínimo irrenunciable? Que el editor encuentre placer en leer los libros que publica. Pero ¿no es verdad acaso que los libros que nos han dado cierto placer forman, en nuestra mente, una criatura compleja, cuyas articulaciones se encuentran ligadas por una invencible afinidad? Esta criatura, formada tanto por la casualidad como por la búsqueda deliberada, podría ser el modelo de una editorial —como, por ejemplo, de una en cuyo nombre se revela ya una propensión a la afinidad: Adelphi, precisamente—.

De todo esto queda huella en las solapas que publicamos. Desde el principio obedecimos a una regla única: que nosotros mismos la tomásemos literalmente; y un solo deseo: que también los lectores, contrariamente a lo que es usual, hicieran lo mismo. En esa estrecha jaula retórica, menos esplendente pero no menos severa de la que puede ofrecer un soneto, se trataba de decir pocas palabras eficaces, como cuando se presenta un amigo a un amigo. Superando ese leve embarazo que existe en todas las presentaciones, incluso, y sobre todo, entre amigos. Respetando, al mismo tiempo, las reglas de la buena educación, que imponen no subrayar los defectos del amigo presentado. También existía, en todo esto, un desafío: se sabe que el arte del elogio preciso no es menos difícil que el de la crítica inclemente. Se sabe, también, que el número de adjetivos adecuados para elogiar a los escritores es infinitamente menor que el de los adjetivos disponibles para alabar a Alá. El carácter repetitivo y las limitaciones son parte de nuestra naturaleza. Después de todo, nunca conseguiremos variar demasiado los movimientos que hacemos para levantarnos de la cama.

III

GIULIO EINAUDI

La edición es una tarea en la que la excelencia está reservada a muy pocos. Si miramos el mundo entero y todo nuestro siglo, hay muchos editores buenos (es decir, que han publicado buenos libros). También son muchos los editores capaces (es decir, hábiles en la publicación de libros de toda clase de géneros). Pocos son los grandes editores. Sin duda, menos numerosos que los grandes escritores que ellos mismos publican. Giulio Einaudi fue uno de estos pocos grandes editores.

Pero ¿cómo se establece la grandeza de un editor? El asunto no parece haber despertado mucho interés. Inútil buscar en las historias de la edición, que en el mejor de los casos solo ofrece datos útiles e informaciones sobre contextos diversos. Falta el juicio de categoría, que debería ser tajante y justificado, como cuando se juzga un soneto o un poema épico. Mejor entonces volverse hacia los orígenes, porque en sus primeros tiempos puede suceder que una forma se manifieste en la plena expansión de todas sus potencialidades. Así sucede, por ejemplo, en la historia de la fotografía. Quien quiera saber qué es la fotografía debe empezar por estudiar a Nadar. Ahora bien, ¿quién fue el Nadar de la edición? Un editor veneciano, Aldo Manuzio. Fue el primero en concebir la edición como una forma. Forma en todas las direcciones: ante todo, obviamente, por la selección y la secuencia de los títulos publicados. También, por los textos que los acompañaban (las páginas de apertura que el propio Manuzio escribía son los nobles antepasados no solo de todas las modernas introducciones y posfacios, sino también de las solapas y de las presentaciones editoriales, incluso de la publicidad). Después, por la forma tipográfica del libro y por sus características de objeto. Es sabido que Manuzio fue en esto maestro insuperado: muchos concuerdan en que el libro más bello jamás impreso es la *Hypnerotomachia Poliphili* (libro, dicho sea de paso, que se presentaba, en el año 1499, como una novela bastante ardua de un ignoto autor de aquellos tiempos: otra señal de excelencia del editor, no publicar solo ediciones rigurosas de clásicos sino dedicar igual atención a lo nuevo desconocido). Se dirá que la *Hypnerotomachia* fue una invención única, irrepetible en todos los sentidos. Pero al mismo Manuzio se debe asimismo la invención que iba a tener la más sonora fortuna, y se reproduce cada día millones de veces. Inventó el libro de bolsillo: una edición de Sófocles, de 1502. Por primera vez un libro se mostraba en un formato y con un tamaño de página que podría perfectamente ser retomado por un editor de hoy, casi quinientos años más tarde. Tengo la suerte de poseer un ejemplar de ese Sófocles y sé que en cualquier momento podría metérmelo en el bolsillo de la chaqueta y sentarme en un café a leer *Filoctetes*. Una última observación: la forma de un sello editorial se observa también en el modo en que sus diversos libros *están juntos* (ya se trate de los textos o de los volúmenes en su aspecto físico), así como están juntos el capítulo veintitrés y el capítulo ochenta de una larga novela de Dumas o incluso el dístico tercero y el noveno de una elegía de Propercio.

La edición como forma, que es a la vez la forma suprema de la edición, nace por tanto en Italia, en Venecia, en los veinte años a caballo entre finales del siglo XV y principios del XVI. Pero los descubrimientos geniales pueden ser también olvidados y reprimidos. La trayectoria de Manuzio fue como la de un meteoro, y sin duda no es su impronta la que se deja ver en el comercio tumultuoso de los libros de los siglos siguientes. Así, la edición se vuelve, en general, una actividad muy azarosa y poco rentable (exactamente como hoy), tan fascinante como carente de esa excelencia formal y de ese rigor que por primera vez se manifestaron con Aldo Manuzio.

Pasemos ahora bruscamente a la Italia de los años treinta. Decía Roberto Bazlen que la edición de un país se juzga frecuentando sus mercadillos. En una ocasión, en pocas líneas memorables a propósito de la Trieste inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial, nos hizo comprender cuál era la diferencia entre la edición moderna en lengua alemana y la edición italiana: «Había que haber visto las bibliotecas que acabaron en los tenderetes de los libreros del gueto, al principio de la otra posguerra, cuando Austria se había desfajado, y los alemanes se iban o vendían los libros de gente muerta durante la guerra. Toda una gran cultura no oficial, libros en verdad importantes y desconocidos, buscados y acogidos con amor, por gente que leía ese libro porque tenía verdadera necesidad de ese libro. Todo eso me pasaba por las manos y descubría cosas realmente inclasificables, y dejé escapar buena parte de eso porque no fui capaz de intuir entonces la importancia que tenía. Aún ahora, si oigo hablar de libros definitivamente imposibles de encontrar y que han incrementado su valor en estos últimos veinte o treinta años, libros que ya no podré encontrar, recuerdo que pasaron por mis manos, sobre los tenderetes del gueto, hace unos treinta años,

polvorientos y prontos a ser malbaratados a una o dos liras cada uno. Hablo de las bibliotecas de los alemanes, de los oficiales de marina austriacos, etc.; si la situación hubiera sido inversa, y si no se hubieran ido los italianos, los tenderetes se habrían hundido bajo el peso de Carducci, Pascoli,
D'Annunzio
y Sem Benelli, rodeados de Zambini y de otros que traían mala suerte».

En aquella Italia en la que el fascismo, como es sabido, prohibía un determinado número de libros, pero dejaba pasar (mejor dicho, habría dejado pasar, si alguien los hubiese querido publicar) una enorme cantidad de ellos, creció el joven Giulio Einaudi en el seno de una familia de la élite intelectual, que Elena Croce describió con acierto en su libro *Lo snobismo liberale*. El joven Einaudi no es, ni será nunca, un lector. No tiene, ni tendrá nunca, conocimiento profundo en ningún ámbito. Pero, por don natural, sabe explotar una de las características particulares de esa singular élite en la que nació: reconocer a las personas «de valor» (como se decía ingenuamente por entonces). Por otra parte, tiene una elegancia innata, el sentido de la magia invencible que la apariencia estética puede estimular (cómo olvidar a Gianfranco Contini, que un día presentaba su libro *Varianti* en la librería Seeber de Florencia y, hojeando el volumen voluptuosamente, lo definió como «muy agradable a la palpación»). Así fue como Giulio Einaudi puso en marcha una editorial que rápidamente iba a destacar entre todas como un animal provisto de una fisiología distinta. No se trata de que la Italia de entonces fuera un desierto editorial. Los libros recomendados por Benedetto Croce a Laterza eran de alto nivel, los inicios de la Medusa eran de óptima calidad, la colección Il Pensiero Storico de la Nuova Italia ofrecía obras fundamentales de estudiosos insignes, de Rostovtzeff a Walter F. Otto, de Jaeger a Schlosser, que en ocasiones no habían sido traducidos aún a otras lenguas. Pero la visión integral de una mesa de librería italiana tenía que ser desalentadora en aquellos años, de una rara desolación intelectual y física. La verdadera Europa estaba en otra parte. Los verdaderos lectores italianos estaban acostumbrados a seguir cada mes, más que las novedades de las editoriales italianas, las de Gallimard.

Giulio Einaudi comenzó probablemente sin saberlo a practicar la edición como forma, impulsado por una vocación exigente y radical. Pero ya en los primeros años de la posguerra su singularidad tenía que resultarle muy clara, aunque sin duda él la habría definido de otra manera. Fue entonces, en efecto, cuando debió ocurrírsele la imagen del editor como Sumo Pedagogo, o bien como Soberano que filtra, según sus iluminados designios, la materia de que está hecha la cultura para que sea poco a poco *octroyée* al pueblo. La ocasión era sin duda extraordinaria. Después de veinte años de fascismo, todo estaba por hacer o por rehacer. Por otra parte, los democristianos, con su blanda o arrogante agudeza, y sin por ello tener la necesidad de firmar un pacto con Rafaelle Mattioli, habían dejado claro que a ellos les bastaba la pura, muda e incesante gestión del poder político y económico. La cultura podía en cambio administrarla la izquierda, entre otras cosas porque los democristianos no parecían hechos para frecuentarla y sobre todo porque no sentían atracción por ella. Abandonaron incluso el cine, conformándose con vigilar los escotes que salían en la pantalla. En cambio, no tuvieron dudas cuando apareció la televisión —esa sí era materia para ellos—.

Giulio Einaudi comprendió todo esto mejor que nadie. Si es verdad que cada editor tiende inevitablemente a ser un poco autócrata y un poco donjuán (esta última definición es de Erich Linder, quien había conocido a todos los editores), se puede decir que la Italia de la primera posguerra se presentaba como un *hortus deliciarum*. En el caso de Giulio Einaudi, el autócrata se adjudicó para sí, sin pestañear y como si fuera algo completamente natural, el deber de educar y adiestrar al entero pueblo de la izquierda, identificable ante todo en las numerosas escuadras de profesores, de la educación media y la universidad, que iban a contribuir mucho a la fortuna comercial de las editoriales, lastrando sus catálogos, eso sí, con sus libros escritos para hacer currículum académico. En cuanto al donjuanismo, consistía en seducir a centenares de autores a los que nadie se había acercado antes o no había sabido tratar de la manera adecuada. En ocasiones, se ofrecieron a la conquista cuerpos de baile al completo: los historiadores polacos, los semiólogos rusos… Así sucede que, tras la muerte de Benedetto Croce y hasta principios de los años ochenta, Giulio Einaudi fue el hombre más influyente de la vida cultural italiana. Creo que, en el exceso de mojigatería laica que siguió a su desaparición, nadie hizo esta constatación elemental. Así, sucedió que un día, por legítima reacción, alguien habló de «dictadura» y «hegemonía» einaudiana. Palabras torpes, exageradas, alejadas de la verdad. No se veían por ningún lado armas apuntando. Italia, en todo caso, albergaba un número suficiente de excéntricos que no se dejaban intimidar por esa supuesta «hegemonía». Creo que se trataba, sobre todo, del tácito predominio de una hipnosis sutil. El celo espontáneo de lo súbdito era muy superior a la *libido dominandi* propia del sello editorial. Ligado oscuramente con todo esto

hay un extraño fenómeno que se ha observado en las conmemoraciones: los elogios devotos a Giulio Einaudi eran con frecuencia matizados por la lista de sus presuntos vicios: ante todo, su carácter caprichoso, la capacidad de instigar a sus colaboradores uno contra otro, cierto dandismo, la insolencia, la arrogancia congénita, cierta inconsciencia. Pero creo que eran precisamente estas características suyas las que hicieron que la editorial mantuviese durante largo tiempo su atractivo. Giulio Einaudi tuvo colaboradores de todo tipo: algunos muy notables (que con frecuencia eran poco o solo esporádicamente tenidos en cuenta), otros un tanto siniestros y, sobre todo, sordos a la calidad. Si algunos de estos hubiesen podido publicar libremente sus libros predilectos, creo que el resultado habría sido, en su conjunto, penoso. Sin duda la forma de la editorial se habría resentido. ¿Acaso no fue el propio Giulio Einaudi quien hablaba de la editorial como un «colectivo» en el que se toman «decisiones consensuadas», como de un «laboratorio de investigación», como de un «laboratorio de retórica», como un taller en el que se producen continuamente «instrumentos de trabajo» o incluso como un «servicio público»? Sí, pero estas eran las típicas fórmulas tranquilizadoras para uso de los profanos —y es bien sabido que los amables educadores de las masas no quieren nunca desconcertar en exceso a los ignorantes —(y acaso terminan por creer ellos mismos en las palabras de circunstancias que repiten en cada congreso y en cada entrevista). La práctica editorial cotidiana era, por fortuna, muy distinta: al final, la única persona que sabía con precisión sobrenatural qué era y qué no era «un libro Einaudi» era el propio Giulio Einaudi. Es verdad que esta secreta ordalía que un libro debía atravesar para ser publicado por Einaudi dejaba abierta la posibilidad de enormes y reiterados errores de evaluación. Pero, paradójicamente, esto en cierto modo ayudaba a inscribir con caracteres aún más claros el perfil de la casa. Observación que se impone en nuestros años, en los que las editoriales, sobre todo las más grandes, tienden a presentarse como masas informes en las que se encuentra de todo, con una especial inclinación por lo peor.

He querido rendir homenaje a un gran editor, que en sus mejores años tuvo acaso un único semejante en el mundo: Peter Suhrkamp. No quiero decir aquí qué es lo que, desde mi punto de vista, le faltaba a su catálogo. Solo puedo señalar que eso que le faltaba era en gran parte lo esencial. Pero ese discurso sería demasiado largo y laberíntico. Necesitaría un libro aparte, y ya este muestra hasta qué punto Einaudi fue imprescindible, incluso para quien podía encontrarse en drástico enfrentamiento con él. En este sentido, me gustaría despedirme con una anécdota. Quizá el momento de más desenfrenada (y a la vez funesta) ambición de Einaudi estuvo marcado por la iniciativa de la Enciclopedia. Recuerdo que, cuando apareció el primer volumen, un amigo me dijo: «Este es el último monumento al sovietismo». Creo que tenía razón. No porque los textos publicados allí tuvieran en sí mismos algo de soviético (al contrario, se movían en otra dirección bien distinta), sino porque soviética era la pretensión, implícita en la obra, de ofrecer la versión correcta de cómo se debía pensar (incluso cuando, obviamente, se presentaba de modo multidimensional, metadisciplinario, fragmentario, interrogativo, transversal, como quería la moda de aquellos años).

Ahora voy a la anécdota: uno de los responsables de la Enciclopedia Einaudi me ofreció en una ocasión escribir la entrada «cuerpo». Le dije que me sentía honrado y perplejo, pero espontáneamente se me ocurrió preguntarle a quién se le había encargado la entrada «alma». «Esa entrada no está prevista», me contestó de inmediato, como si le hubiera preguntado algo inconveniente. En ese momento se me hizo evidente que nunca íbamos a entendernos.

LUCIANO FOÀ

Últimamente me he estado preguntando si he conocido alguna vez a otra persona tan difícil de describir como Luciano Foà. He buscado sin parar y al fin he constatado que nadie puede comparársele. Aunque impecable en su amabilidad, Foà era intensamente taciturno, tanto por su manera de entender a los otros como por su forma de manifestarse a sí mismo. Incluso físicamente, parecía un escriba egipcio, agazapado con su tableta sobre las piernas, la mirada fija frente a sí. Como el escriba, sabía que su fin era el de transmitir con la máxima precisión algo que debe ser recordado, ya se tratase de una lista de víveres o de un texto ritual. Nada más ni nada menos. Solo se interesaba por ir hasta el fondo, tocar el fondo rocoso, si existía, de las personas y de las cosas, alcanzarlo con un tanteo lento, cauto y tenaz. Con el mismo procedimiento, estratigráfico y progresivo, se manifestaba a sí mismo. Yo, que lo conocí cuando tenía veintiún años y me encontraba en plena insolencia juvenil, necesité algún tiempo para darme cuenta de su peculiaridad definitiva. Pero cuando por fin creí haberla descubierto experimenté un fuerte sentimiento de alivio y de tranquilidad. A lo largo de más de cuarenta años nunca oí a Foà recurrir al énfasis o a las palabras gruesas. Sea lo que fuera que estuviese pasando de puertas para afuera de la habitación en la que conversábamos —creo que lo hemos hecho, a lo largo de los años, durante miles de horas—, sabía con total seguridad que Foà no caería en la trampa. Y hay que tener en cuenta que en aquellos años, las trampas —políticas, literarias, religiosas, editoriales, psicológicas— eran muy numerosas, casi diarias, sobre todo en los años sesenta y setenta, que fueron para nosotros los más peligrosos y los más intensos. La década que pasó en Einaudi fue fundamental para Luciano, y creo que sacó lo mejor que ese lugar podía darle. Ese periodo de su vida le había permitido elaborar la determinación irreversible de lo que *no* quería y *no* le gustaba. Adelphi, desde un principio, debía ser algo radicalmente distinto. Entre nosotros nunca habíamos sentido la necesidad de hablar de «proyecto», de «institución», de «recorridos», de «guías», ni siquiera de «política editorial». Nuestro acuerdo estaba fundado sobre un amplio sobrentendido, una especie de lago subterráneo que nutría las motivaciones y las opciones. Hablábamos, sin detenernos demasiado, de lo que el viento del tiempo ofrecía, para volver después a aquello que más nos importaba a ambos: poner a punto algún detalle de un libro que había que publicar. Porque la regla de oro de Foà fue siempre esta: en una editorial, como en un libro, nada es irrelevante, no hay nada que no requiera la máxima atención. Si tantos lectores han encontrado en los libros de Adelphi un plus de algo que en otra parte puede faltar por completo, creo que se trata ante todo de eso. Cosa que se puede vincular a la definición de cultura según Simone Weil: «Educación de la atención». No conozco definición de esa palabra que sea a la vez tan escueta y tan convincente.

El recuerdo más preciso que tengo de Foà en la primera sede de Adelphi, en la calle Morigi, es el de una habitación espaciosa y silenciosa en la que se sentaba a un escritorio alguien que era feliz de hacer lo que hacía. Era Luciano, que por entonces estaba releyendo y revisando la ya excelente traducción del teatro de Georg Büchner que Giorgio Dolfini había preparado para Adelphi. Recuerdo que se detenía largamente en un pasaje de *Leoncio y Lena* en el que se habla de besos que *phantasieren* sobre los labios de una muchacha. Eran los primeros tiempos de Adelphi y yo estaba impaciente por poner en marcha muchas cosas. Pero ese día vi claro cuán decisivo iba a ser ese tamiz invisible al que estaban sometidas cada una de las palabras de un libro que estaba a punto de publicarse.

Luciano no tenía esa curiosidad omnívora que parece obligada en el mundo editorial. Eran pocos los escritores que le gustaban de verdad y sabía que muy difícilmente habría podido agregar otros, en el curso de los años, que fueran no menos queridos para él. En su mente y en su sensibilidad podía reconocer una constelación cuyos astros eran Stendhal, Kafka, Goethe, Joseph Roth, Robert Walser. Obviamente admiraba también a muchos otros autores. Pero entre estos escritores y los pocos de su constelación oculta había para él una diferencia similar a la que se advertía entre el modo de ser de Roberto Bazlen y el de tantos otros personajes célebres y fascinantes en diverso grado a los que había conocido. Su clara elección se decantaba por Bazlen, Roth, Walser. En la vida de cada día, Foà se mostraba muy ágil en la comprensión y en el diálogo. Era igualmente afectuoso con personas muy distintas, a las que admiraba sin reservas, como Giorgio Colli, Sergio Solmi o Mazzino Montinari. Una sólida amistad lo ligaba a personas tan distintas como podían ser Erich Linder, Silvio Leonardi o Alberto Zevi, quien seguiría muy vinculado a Adelphi y a Luciano hasta el final.

La grandeza de Foà se veía ante todo en el momento más complejo: el del juicio. Podía ser desconfiado y hasta intolerante en su acercamiento a determinados libros y personas calificadas, pero ni una vez en más de cuarenta años he visto que se haya dejado conquistar por algo o alguien sin consistencia. Había en él una capacidad muy alta para advertir el sonido falso de las personas y de las cosas —ese sonido por el que nos vemos cercados con tanta frecuencia—. Es inmensa la gratitud que le debemos por haber ejercido ese magisterio. Si me pregunto a qué se habrá debido esa inflexible clarividencia de juicio —entiéndase sobre todo en el juicio negativo, porque para llegar a un juicio positivo Foà dejaba siempre abierta una posibilidad y daba tiempo al tiempo—, si me pregunto a qué debo vincularla en el delicado equilibrio de su persona, no puedo evitar referirme a lo que era quizá el asunto secreto y casi obsesivo de Foà: el tema de la gracia, en el sentido teológico de la palabra, que, por otra parte, abarca a todo lo demás. Cuando salíamos o nos encontrábamos por la noche, con frecuencia con la muy amada y generosa Mimmina, su mujer, y en ocasiones con unos pocos amigos, por lo general siempre los mismos, cuántas veces vi venir el momento en que Foà, indiferente a los asuntos de los que se hubiera conversado en la velada, apuntaba con atención hacia esa palabra, inusual en cualquier conversación. La cuestión decisiva e infinitamente oscura estaba en el hecho de ser tocado o no por la gracia. Ese era el único aspecto de cualquier teología que le interesaba profundamente. Debería ser suficiente este modo de pensar, en su insoslayable singularidad, para comprender de qué modo se destacaba, solitario, del mundo en el que había crecido y en el que había participado en cada fibra. Esto debería ser suficiente para comprender el tipo de ser raro e iluminado que se perdió con él. Pueda su recuerdo acompañarnos y transmitirnos algo de esa sabia pasión que Foà dedicó a Adelphi.

ROGER STRAUS

Es fácil imaginar que todos nosotros, sentados esta noche en estas mesas, tenemos motivos para estar agradecidos a Roger. Motivos presumiblemente personales y acaso secretos, por eso no hablaré de ellos. Pero intentaré decir algo acerca de una razón particular de gratitud hacia él que seguramente nos es común a todos. Roger, de hecho, más que ningún otro, nos ha ayudado a resolver el misterio que se encierra en la siguiente pregunta: ¿por qué trabajar como editor resulta tan divertido? No quiero, como es obvio, decir que se trata de una cuestión de interés general. Dudo, en efecto, de que en el vasto mundo haya muchos que se hagan esta pregunta. Incluso hay quien piensa que solo una persona en cierto modo perturbada podría hacerse una pregunta semejante. Sin embargo, tales personas existen y, consciente o inconscientemente, están obsesionadas por esta pregunta. ¿De quiénes se trata, en realidad? De los propios editores. ¿Por qué alguien se hace editor? Sin duda no por dinero, como demuestra ampliamente la historia de la edición; y sin duda no por el gusto del poder, dado que el eventual poder del editor no puede ser más que fugaz y elusivo, con frecuencia incapaz de resistir más allá de una breve temporada. Me temo que nadie piensa en la palabra «cultura», porque, al menos entre personas educadas, la buena educación requiere que no sea nombrada.

¿Qué queda entonces sino la pura diversión? Mirando la expresión de los rostros de muchos de nuestros colegas, aquí en Frankfurt, no se diría que se trata de eso. Pero si se tenía algún tipo de relación con Roger uno estaba obligado a creerlo. Bastaba pasar cinco minutos con él para comprender que si la actividad del editor no es sacudida con frecuencia por una carcajada quiere decir que hay algo que no funciona. Entonces, si nuestra vida de editores no nos ofrece suficientes ocasiones para reír, esto significa solo que no es suficientemente seria. Sin embargo, Roger era un editor muy serio. Para Roger los libros, autores y editores estaban ligados por una cadena áurea de historias. Cuando uno se encuentra en medio de una secuencia de historias, reír o sonreír con frecuencia es una buena señal, aunque solo sea por hacer de contrapunto a las historias mismas, que pueden tender a ser demasiado tenebrosas. Así la vida de un editor contribuiría a esta cadena con un tesoro de cuentos orales, los cuales obviamente corren el riesgo de perderse si en algún momento esta cadena se interrumpiese. En el caso de Roger sabemos que no tenemos nada que temer, porque la llave de la mina de sus historias se encuentra en las sólidas manos de una sola persona: Peggy Miller. Estoy seguro de que Jonathan Galassi mantendrá esta tradición y todas las otras que definen a este sello editorial. Roger era el fascinante, riguroso y confiable guardián de esas historias, parecido a uno de esos magníficos jefes indios retratados por George Catlin, en los que Baudelaire reconoció a los arquetipos del *dandy*. Algo así me venía a la mente cuando lo veía en el escritorio de su despacho o en su stand de Frankfurt o frente a un martini en el Union Square Cafe. Todos aprendimos de sus historias —que tenía la costumbre de contar con su irresistible voz arrastrada— unas cuantas cosas preciosas que no habríamos podido conquistar de otra manera. Como editores, no podemos augurarnos nada mejor que llegar a seguir esa línea, buscando tomar parte en ese divertimento que Roger supo diseminar en la edición a lo largo de tantos años. En fin, si debemos atenernos a una regla, al menos que sea aquella que Joseph Brodsky —quien, entre otras cosas, era uno de los vínculos más fuertes entre nosotros dos— formuló una vez hablando de Roger: «Cuando se encuentra ante un dilema elige siempre la solución más generosa».

Cuando muere un editor, por lo general su nombre aparece en los diarios seguido de los de *sus* autores, como si fueran otras tantas medallas. En el caso de Roger, estoy seguro de que sus mejores autores estarían orgullosos de ver sus nombres y los títulos de sus libros seguidos de estas sencillas palabras: «Fue publicado por Roger Straus».

PETER SUHRKAMP

Los historiadores se dedican hoy con ahínco a investigar materiales que durante muchos años, por error, no habían sido considerados legítimas fuentes de historia: la moda y los alimentos, la etiqueta y los utensilios agrícolas. Pero hay determinados objetos de estudio que parecen más difíciles de descubrir, quizá porque son tan evidentes, voluminosos y sólidos que ni siquiera son percibidos.

Un ejemplo: ninguna de las muchas historias literarias y culturales del siglo XX considera, si no de manera oblicua, esa forma *flamboyante*, policéfala, brutal y refinada a la vez, que han asumido en nuestro siglo la edición y los sellos editoriales. Sin embargo, una historia de la edición en estos últimos ochenta años sería de mucha utilidad y resultaría más reveladora que esos lúgubres manuales que proceden por movimientos y manifiestos, mezclando ecuménicamente lo irrelevante con lo esencial, y explican infatigablemente que el expresionismo tenía el grito mientras que el surrealismo tenía lo onírico y el dadaísmo lo absurdo.

¿Quién es el Editor, en esa peculiar fisonomía suya que comenzó a delinearse con el principio del siglo XX? Un intelectual y un aventurero, un industrial y un déspota, un tahúr y un hombre invisible, un visionario y un racionalista, un artesano y un político. Alfred Vallette, que presumía de no leer nunca los libros que publicaba en los minúsculos despachos del Mercure de France, decía que solo sabía hacer las cuentas de la cocina pero su cocina alojaba a Jarry y Léautaud, Schwob y Remy de Gourmont, Bloy y Valéry.

Es Kurt Wolff, el «noble joven», como lo llamaba Kraus, quien en unos pocos años publica a escritores principiantes, o casi, entre los cuales figuran Franz Kafka, Gottfried Benn, Robert Walser y Georg Trakl. Es Gaston Gallimard quien, partiendo de la estrecha matriz de una revista que desdeña orgullosamente al público y de una portada blanca con dos líneas rojas y una negra, construye una Compañía de las Indias del papel impreso.

Entre estos personajes, con frecuencia bastante más novelescos que muchas de las novelas que publicaban, el último de una determinada estirpe y asimismo el único que haya inventado un sello editorial después de la Segunda Guerra Mundial es Peter Suhrkamp.

Provenía de una antigua familia de campesinos y artesanos de la Alemania septentrional, y un fuerte sentido artesanal marca siempre su actividad, que para él era ante todo el arte de «traducir» un bloque de hojas escritas a máquina en un libro. Suhrkamp era un hombre al que nadie, ni siquiera entre los más queridos amigos y los más estrechos colaboradores, ha afirmado conocer. Todos tuvieron la impresión de topar, en un determinado momento, contra algo impenetrable, rocoso y melancólico. Entró tarde en la edición, introducido por Bertolt Brecht. Durante el nazismo consiguió, increíblemente, salvaguardar de toda intrusión el más prestigioso sello editorial alemán, que Samuel Fischer había fundado en 1886. Pero el rencor acumulado hacia él por los jerarcas nazis explotó finalmente: fue encerrado en un campo de concentración del que solo saldría con la salud maltrecha.

Tras complejas vicisitudes, en 1950, a los cincuenta y nueve años, fundó el sello editorial que lleva su nombre: Hesse y Brecht fueron entonces los dos grandes autores de la casa. Incompatibles entre sí, Suhrkamp era admirador por igual de ambos —lo que da, desde ya, una idea de la intransferible peculiaridad de su modo de ser—. Entre 1950 y 1959, con intenso trabajo, interrumpido con frecuencia con largas estancias en la clínica, diseña con trazo seguro el perfil del nuevo sello editorial; paradójicamente, con un programa que él definía como de élite, sin ningún sentimiento de culpa, Suhrkamp ponía entonces las bases de la extensa fortuna que algunos de sus autores tendrían en nuestro tiempo: no solo Brecht y Hesse sino también Adorno, Benjamin y Bloch.

Cuando, en 1955, apareció la famosa edición de los escritos de Benjamin al cuidado de Adorno, Suhrkamp se preguntaba sin alarmas si en Alemania habría una docena de buenos lectores para esos dos volúmenes. De hecho, durante el primer año, las librerías venderían 240 ejemplares. La clarividencia de Suhrkamp se reveló también en la elección de su sucesor: una persona muy distinta de él, Unseld, que sin embargo iba a mantener con obstinada fidelidad la línea del fundador. Así, en veinticinco años, se ha venido formando lo que George Steiner ha definido como la «cultura Suhrkamp», en la que encontramos casi todo lo mejor de la cultura alemana *crítica* posterior a la guerra. Ahora, el momento es delicado para esa cultura: la Escuela de Frankfurt, tras la muerte de Adorno, sobrevive más que nada como parodia de sí

misma y las raras sorpresas recientes de la narrativa han venido de escritores austriacos, como Thomas Bernhard, que descienden de una tradición que, en muchos aspectos, resulta incompatible con la alemana. De todos modos, para quien quiera un día acercarse a lo que ha sucedido en la cultura alemana, entre miserias y grandezas, en la segunda mitad del siglo XX, la mejor guía será el catálogo del sello editorial creado por Peter Suhrkamp.

VLADIMIR DIMITRIJEVIČ

Conocí a Vladimir Dimitrijevič a principios de los años setenta en la Feria de Frankfurt. Ahora nos sucede que, periódicamente, leemos feroces condenas de ese lugar y de esa ocasión, que sería el ejemplo más terrible de la confusión de las lenguas y de la sumisión de la cultura al comercio. Nunca he compartido estas condenas. Al contrario, estoy fascinado por el lado caótico de la feria y también por la relación entre el dinero y la letra, relación que me parece, como mínimo, digna de interés. Pero la razón definitiva para defender la Feria de Frankfurt, la razón que vence sobre cualquier argumento contrario es precisamente el hecho de que allí conocí a Dimitrijevič. Hasta el momento sabía solo una cosa de
L'Âge
d'Homme
: el hecho de que, cada vez que fijaba la atención sobre un autor del mundo eslavo, descubría que había sido publicado por
L'Âge
d'Homme
. Me habían dicho que detrás de ese rótulo estaba un tal *Monsieur* Dimitrijevič.

Cuando lo conocí, noté enseguida algo extraño y peculiar: entre nosotros dos había una complicidad sin que supiéramos muy bien por qué o de qué manera. Empezamos a hablar de libros y esa conversación nunca se ha interrumpido hasta hoy. Creo que todo sucedió de ese modo porque tenemos una convicción en común: pensamos, ambos, que hablando de libros se entra en un espacio mucho más vasto, mucho más ligero y libre que si se habla del mundo o, peor aún, de cosas personales. Acaso uno se vuelve editor para prolongar hasta el infinito una conversación sobre libros. Cuando leí las páginas emocionantes del diálogo de Dimitrijevič con Jean-Louis Kuffer, donde habla acerca de su juventud en Belgrado, encontré esa fiebre, ese fervor secreto que debe nutrir la inmensa paciencia del editor. En sus conversaciones con Kuffer, Dimitrijevič usa dos palabras para definir la tarea del editor: «transbordador» y «jardinero». Estas dos palabras, para un oído poco experto, pueden parecer signos de modestia. Creo, por el contrario, que revelan la más grande de las ambiciones. Tanto el transbordador como el jardinero tienen que ver con algo que preexiste: un jardín y un viajero al que transportar. Pero incluso aquello que habitualmente se denomina creación tiene que ver con algo que preexiste. Cada escritor posee en sí mismo un jardín que cultivar y un viajero que transportar: nada más. De otro modo, sería un personaje mucho menos interesante, que es su propio Yo. Pero las dos palabras usadas por Dimitrijevič no son solo la señal de la más grande ambición. Para mí son además la evocación de un sueño muy antiguo. Ahora bien, creo que si no se tiene una imagen del paraíso es muy difícil ser un gran editor. Un paraíso —cualquiera que sea su forma— será siempre un jardín con un curso de agua. Esta imagen, sin embargo, debe quedar bien escondida. Lo que admiro en Dimitrijevič es también la relación entre lo que está escondido y lo que se muestra. Lo que se muestra, en él, es por ejemplo eso que llamaré su culto del obstáculo. Dimitrijevič practica el oficio del editor sobre la base de ciertos obstáculos elementales como la dificultad en el pasaje de un manuscrito del escritorio a la imprenta y de la imprenta a la librería, y de la librería a la cabeza de alguien. Dimitrijevič se convirtió en un gran experto en todos esos pasajes. Precisamente por ello ha desarrollado una metafísica que es el fundamento de su culto por el obstáculo. Quisiera definirla como la metafísica de la aduana. Con su furgoneta, Dimitrijevič es entonces el más improbable o el más práctico de los editores; lo que encuentro admirable es precisamente la coexistencia de estos dos polos. Cosa que lo ubica en una posición de desequilibrio crónico hacia todo lo que lo rodea: desequilibrio que Dimitrijevič ha buscado y al fin ha encontrado. De hecho, si pensamos en los autores de los libros que Dimitrijevič ama por encima de todo y que ha publicado con mayor pasión, nos damos cuenta enseguida de que estos libros tienen algo de exceso o de defecto respecto de lo que los rodea: todos tienen cierta desmesura del alma. Como Charles-Albert Cingria o Robert Walser, son demasiado pequeños para ser percibidos: ejemplos perfectos de esa Suiza que sabe —cito a Dimitrijevič— «eclipsarse sin alzar la voz». O, de otro modo, como Witkiewicz o Zinóviev, como Caraco, Bely o Crnjanski tienen siempre algo de excesivo, desbordan los marcos de la realidad. Es lo contrario de una casualidad el hecho de que estos autores, por distintos que sean entre sí, se hayan encontrado bajo el mismo techo, el de Dimitrijevič.

Todo verdadero editor compone, sin saberlo o a conciencia, un único libro formado por todos los libros

que publica. El libro de Dimitrijevič sería desmesurado, poseído por una fuerza que juega con la forma, imantado por una fidelidad total a una tribu que ya no tiene un lugar sobre la tierra a la que pertenece, sino las páginas de ese mismo libro. Es esto, pienso, lo que crea la unidad que da forma a un sello editorial, es esto lo que ha permitido el encuentro de Dimitrijevič con algunas personas esenciales para él y para la editorial, como Geneviève, como Claude Frochaux. Entre Belgrado y Lausana, Dimitrijevič cumplió uno de los viajes más largos que se puedan imaginar, una aventura desmesurada, que solo podría ser contada por un nuevo Joseph Conrad. Pienso siempre en ello cuando me encuentro, en el mundo editorial, frente a otros personajes cuyas aventuras son otras tantas sagas empresariales. Así, poco a poco, con los años, me he dado cuenta de los motivos que justifican una impresión que he tenido enseguida con Dimitrijevič, cuando nos conocimos entre los stands de la Feria de Frankfurt: la impresión de que por una parte estaban esos centenares de editores alrededor de nosotros y por la otra estaba él, Dimitrijevič, el transbordador, el bárbaro, como gusta de presentarse, el que había llegado a Suiza con doce dólares en el bolsillo y había hecho su primera pregunta en inglés, porque entonces no sabía ni una palabra de francés, a un librero de la librería Payot de Lausana: «Who is Amiel?». Lo que Dimitrijevič no ha contado, pero sabemos, es que la primera buena edición del *Journal intime* de Amiel iba a ser la publicada por
L'Âge
d'Homme
algunos años más tarde.

He tenido entonces la impresión de que el desequilibrio vivificante de Dimitrijevič era suficiente para balancear el equilibrio demasiado estable y un tanto sombrío de tantos otros. Le deseo, y deseo a todos nosotros, que ese desequilibrio vivificante se prolongue en el tiempo.

IV

«FAIRE PLAISIR»

El mundo de la edición vive hoy una aguda paradoja. Por una parte, todo el mundo quisiera ser editor. Si, de un objeto de la producción, su productor pudiera decir que es el editor, lo haría de inmediato. Ser editor de algo conserva todavía un aire a la vez siniestro y prestigioso, como si se tratara de una función superior a la del mero productor. Por otra parte, hay quien pretende, con declaraciones cada vez más frecuentes y agresivas, que la misma función del editor tiende a ser superflua. Se deja vislumbrar un futuro en el que el editor podría volverse una figura atávica, un órgano residual, cuya explicación debería remontarse en varias eras, en dirección a la prehistoria. Las incesantes diatribas basadas en el *self-publishing* parten de este presupuesto.

¿Cómo y cuándo (en el fondo, hace pocos años) se ha creado esta situación? El mundo está viviendo una suerte de obsesión informática que ha alcanzado una fase de paroxismo. Su principal artículo de fe es la accesibilidad inmediata a todo. La *tablet*, o cualquier otro *device* (conviene mantener los términos ingleses porque solo en esta lengua los objetos en cuestión emanan su aura sagrada), deben garantizar que cualquier cosa esté al alcance de la mano (incluso literalmente, en cuanto puede convocarse con un simple *touch*). No solo eso: todo debe suceder dentro de un número mínimo de centímetros cuadrados. El *device* tiende, así, a convertirse en un cerebro-sombra, bidimensional y privado de la desagradable consistencia viscosa del cerebro humano.

Frente a una visión tan grandiosa, que se expande y perfecciona día a día, el editor no puede sino aparecer como un mísero obstáculo, un pasaje intermedio del que nadie tiene ya necesidad, allí donde la disponibilidad inmediata es el desiderátum compartido y añorado por todos. Inmediatez: esta es la palabra decisiva. Tal como la «voluntad general» de Rousseau es algo que debería al fin volver inútiles a numerosas instituciones intermedias —y posiblemente barrerlas del mapa, para evitar su influencia maligna—, así la informática tiende, como su lado utópico, a una situación en la que, estando todo conectado con todo, resulte de eso un *ordo rerum* al que cada uno creería haber contribuido. Esta sería la parodia hecha realidad de ese mundo arcaico que se regía sobre la red de los *bandhu*, las «conexiones» de las que hablan los textos védicos. Sería el cumplimiento de lo que René Guénon vaticinó bajo el nombre de «contrainiciación». Si un mundo tal es deseable o no es una cuestión que, en general, no parece tener ninguna urgencia, ya que en todo caso se podrá, llegada la ocasión, desviarla hacia algún
talk-show
y dejarla allí encallada. En cambio, sí resulta urgente dar a cada momento un paso más allá de todo lo conocido hasta ahora en la miniaturización y multiplicación de las funciones informáticas, como si el movimiento perpetuo se hubiera convertido en la imagen especular del perfecto estatismo que reivindicaban los sacerdotes egipcios, cuando dijeron a Heródoto que a lo largo de 11.340 años «nada en Egipto había sufrido cambio».

En este proceso turbulento, que se desarrolla como una *nube del conocimiento* —una vez más, en correspondencia especular con el *cloud of unknowing* del gran autor inglés anónimo del tratado místico así titulado, y al mismo tiempo recurriendo a una de las más flagrantes palabras del culto digital, que es precisamente *cloud*—, ¿hay algún elemento que *se pierde* o se asiste en cambio a la expansión e intensificación de elementos que ya existían? La investigación podría ser larga y con resultados ambiguos. Pero, si se restringe al campo de la edición, de un elemento se puede decir con certeza que la *nube del conocimiento* (o, más precisamente, la *nube de la información*, aunque, ¿no es precisamente la distinción entre información y conocimiento lo que ha quedado velado?), ha empequeñecido: el *juicio*, esa capacidad primordial de decir sí o no. Pero el juicio era justamente el elemento que fundaba la esencia del editor, ese extraño productor que no tiene necesidad de una fábrica y puede incluso reducir al mínimo su estructura administrativa. Es imprescindible, en cambio, y siempre lo ha sido, un solo gesto: decir sí o no frente a un manuscrito, y decidir de qué forma presentarlo como libro. El problema es que si se puede despreciar fácilmente el juicio, esto sucede aún más con la forma. El discurso sobre la forma podría incluso volverse rápidamente incomprensible. ¿Qué sentido tiene hablar de portadas, si estas existen solo en los libros *físicos* (otro término involuntariamente metafísico en boga en nuestros días)? ¿Qué se puede decir de una portada sino que *vende* o *no vende*? ¿Qué decir de la colección, noción obsoleta? En cuanto a la *página*, no solo queda circunscrita a los libros físicos, sino que parece cada vez un elemento neutro y uniforme. ¿Y los

textos que acompañan al libro? Se trata generalmente de elogios bien calibrados en el énfasis, unidos a una modesta combinatoria de fórmulas estimulantes, cuyo efecto es, obviamente, tanto menor cuanto más frecuente es su uso.

Mientras sucede todo esto, ¿cómo siguen trabajando los buenos editores? Basta hojear la correspondencia de Flaubert o de los Goncourt con su editor Lévy, hacia 1860, para constatar que se discutía entonces cosas idénticas a las que hoy se discuten entre autor y editor: sobre todo los contratos, en los que alternativamente el editor o el autor deben asumir el papel de atracador, los errores en las pruebas, la publicidad insuficiente, la exposición en las vitrinas de las librerías, los movimientos para conseguir ser reseñados, su escasa disposición, la perspectiva de ganar algún premio, de aceptar o rechazar, el crónico entorpecimiento del público. Estos elementos de la fisiología editorial han permanecido prácticamente intactos; solo han cambiado los números y las dimensiones. Pero tampoco tanto. Si el *Discours de la méthode* de Descartes fue publicado con una tirada de 2.000 ejemplares, hoy una University Press estadounidense lo publicaría, seguramente, como suelen decir, con *eighteen hundred copies*. Es inútil fantasear con tiradas grandes, incluso en los mercados más poderosos. Todavía hoy, si de un libro se venden 10.000 ejemplares, «el editor está feliz» (Sonny Mehta, en conversación privada). ¿Cuál es, entonces, la diferencia sustancial? Una vez más: el juicio. La percepción de la calidad o no calidad de un libro se vuelve un elemento cada vez más evanescente y secundario. ¿Ese determinado libro vale o no vale? ¿Con qué tiene que ver? ¿Es *cool* o no lo es? ¿Es de tendencia o es anticuado? ¿Funcionaría como
e-book
? ¿El autor viaja o no viaja? ¿Sale bien por televisión? Son algunas de las cuestiones que se sopesan con gravedad. Hablar de la fealdad —o de la belleza— de un libro parece incómodo, fuera de lugar. Así sucede en el seno de las editoriales porque así sucede en la psique del vasto mundo. Si un grupo de personas que se conocen poco se reúnen para conversar sobre libros, en cualquier parte del globo, enseguida el discurso se deslizará hacia el formato —electrónico o físico— de los libros, hacia las perspectivas económicas del negocio editorial (por las cuales todos parecen honestamente preocupados), hacia la manera tecnológica preferible para leer los libros. Raramente el discurso se detendrá en un libro en particular, en un escritor en particular. Mientras el cine sigue produciendo, cada año, cierto número de películas *que no se puede no conocer*, al menos de oídas, no vale lo mismo para los libros. Incluso pasando de un Estado a otro de Europa será fácil comprobar que la mayoría de los autores más populares en un determinado país son totalmente desconocidos en el país limítrofe. En cuanto a la calidad, el tema sería difícil de plantear. Las confusiones, múltiples. El conocimiento de los libros particulares, más bien inexistente. La conversación terminará por girar en torno a fragmentos casuales de información. Enseguida, con alivio general, se volvería a hablar a favor o en contra de los libros electrónicos.

¿Qué tareas le quedan al editor? Existe todavía una tribu dispersa de personas a la búsqueda de algo que sea literatura, sin calificativos, que sea pensamiento, que sea investigación (también estos sin calificativos), que sea oro y no latón, que no tenga la inconsistencia típica de estos años. *Faire plaisir* era la respuesta que Debussy daba a quien le preguntaba cuál era el fin de su música. También el editor podría proponerse *faire plaisir* a esa tribu dispersa, preparando un lugar y una forma que sepa acogerla. Tarea que parece hoy cada vez más difícil, no porque falten los elementos para ejecutarla, sino porque la muchedumbre de lo que a cada instante se presenta como disponible entorpece el campo visual. El editor sabe que si él mismo desapareciera de ese campo no serían muchos los que se darían cuenta.

EL BORRADO DE LOS PERFILES EDITORIALES

Cuando alguien, algún día, intente escribir una historia de la edición en el siglo XX, se encontrará frente a una labor fascinante, aventurada y tortuosa. Mucho más que si se tratara de la edición en el siglo XIX. Fue precisamente en la primera década del siglo XX cuando se manifestó la novedad esencial: la idea de la editorial como forma, como lugar de alta singularidad que acogería obras recíprocamente congeniales, aunque a primera vista parecieran divergentes o incluso opuestas, y las publicaría siguiendo un estilo delineado con precisión para distinguirse de todos los demás. Esta fue la idea —nunca hecha explícita, porque no parecía necesario— en torno a la que algunos amigos se reunieron para fundar dos revistas, *Die Insel*, en Alemania, y *La Nouvelle Revue Française*, en Francia, antes de que, gracias al impulso de Anton Kippenberg y de Gaston Gallimard, respectivamente, se agregara a las revistas un nuevo sello editorial fundado sobre los mismos criterios. Pero la misma idea, cada vez en una variante particular y no necesariamente ligada a una revista, iba a guiar, por los mismos años, a editores tan distintos como Kurt Wolff o Samuel Fischer, Ernst Rowohlt o Bruno Cassirer; y, más tarde y en otro países, a Leonard y Virginia Woolf, a Alfred Knopf o Jamen Laughlin. También a Giulio Einaudi, Jérôme Lindon, Peter Suhrkamp y Sigfried Unseld.

En los primeros casos que he citado se trataba de burgueses acomodados y cultos, reunidos por cierto gusto común y por cierto clima mental, que se lanzaron a esa empresa por pasión, sin la esperanza de hacerla económicamente rentable. Hacer dinero produciendo libros era, entonces y todavía hoy, una opción demasiado azarosa. Con los libros, como todos saben, es fácil perder mucho dinero, y en cambio es difícil ganarlo —y, en cualquier caso, en cantidades poco relevantes, útiles sobre todo para seguir invirtiéndolo. Las suertes industriales de esas empresas han sido de lo más dispares: algunas editoriales, como Kurt Wolff, desaparecieron al cabo de pocos y gloriosos años; otras, como Gallimard, continúan muy vivas y ligadas a sus propios orígenes. Cada uno de esos sellos editoriales desarrolló un perfil nítido e inconfundible, definido no solo por los autores publicados y por el estilo de las publicaciones, sino además por las numerosas ocasiones —en términos de autores y de estilo— en las que esos mismos sellos editoriales supieron *decir que no*. Es esto precisamente lo que nos acerca a la actualidad y a un fenómeno opuesto al que estamos asistiendo: lo definiría como *el borrado de los perfiles editoriales*. Si se comparan las primeras décadas del siglo XX y la primera del siglo XXI se notará enseguida que están caracterizadas por dos tendencias claramente contrarias. En los primeros años del siglo XX se estaba elaborando esa idea del sello editorial como forma que iba a dominar el siglo entero, dando en ocasiones una impronta decisiva a la cultura de ciertos países en determinados años (como sucede con la «cultura Suhrkamp» de la que habló George Steiner a propósito de la Suhrkamp de Unseld en relación con la Alemania de los años setenta, o también con la Einaudi de Giulio Einaudi en relación con Italia entre los años cincuenta y setenta). En los primeros diez años del siglo XXI hemos asistido, en cambio, a un progresivo aplanamiento de las diferencias entre editores. En rigor, como saben bien los agentes más sensatos, todos compiten hoy por los mismos libros y el vencedor se distingue solo porque, al ganar, se ha quedado con un título que se revelará como una catástrofe o una fortuna económica. Después de algunos meses, tanto si ha sido un éxito como si ha resultado un fracaso, el libro en cuestión es devorado por las tinieblas del *backlist*: magras tinieblas, que ocupan un espacio cada vez más reducido e insustancial, así como el pasado en general en la mente del hipotético comprador al que la editorial quisiera conquistar. Todo esto se advierte en los programas y en los catálogos, esos significativos boletines mediante los cuales los libros son presentados al librero —y que han alcanzado un grado insuperable de intercambiabilidad, por el lenguaje, las imágenes (incluidas las fotos de los autores) y las motivaciones sugeridas para las ventas, y en fin por el aspecto físico de los libros. En este punto, quien quisiera definir qué es lo que un sello editorial *no* puede hacer, porque simplemente *no se dedica a eso*, se encontraría ante una seria dificultad. En Estados Unidos se puede advertir que el nombre y la marca del editor se han convertido en una presencia cada vez más discreta y a veces casi imperceptible en la portada de los libros, como si el editor no quisiera mostrarse de un modo demasiado invasivo. Se objetará: esto se debe a enormes cambios estructurales que han acontecido y están aconteciendo en el mercado del libro. Observación indiscutible, a la que sin embargo se puede responder que tales cambios no serían *de por sí* incompatibles con la continuación de esa línea de la edición como forma a la que me refería antes. De hecho, una de las nociones hoy veneradas en cualquier ámbito de la actividad industrial es la de

la *marca*. Pero no hay marca que no se funde en una clara y categórica selección idiosincrásica de los productos. De otro modo, la fuerza de la marca no llega a cuajar ni a desarrollarse.

Mi temor es otro: el drástico cambio en las condiciones de producción puede haber inducido a muchos a creer, equivocadamente, que esa idea de edición, que ha caracterizado al siglo XX, ha quedado ya obsoleta en este iluminado nuevo milenio. Juicio apresurado y sin fundamento. Aun cuando sea necesario reconocer que desde hace algún tiempo no se ven florecer iniciativas editoriales inspiradas en esas ideas viejas y siempre nuevas. Otro síntoma desolador es cierta falta de percepción de la calidad y vastedad de la obra de un editor. Durante el verano de 2011 desaparecieron dos grandes figuras de la edición: Vladimir Dimitrijevič, editor de
L'Âge
d'Homme
, y Daniel Keel, editor de Diogenes. Su obra está testimoniada por los catálogos, que comprenden miles de títulos con los cuales un adolescente ávido de lecturas podría nutrirse felizmente durante años. Pero muy poco de todo eso se transparentaba en la prensa al informar de su fallecimiento. De Daniel Keel se decía, por ejemplo, que fue un «amigo de sus autores», como si esta característica no fuera un requisito obvio para cualquier editor. Por otra parte, es un apelativo que no puede faltar en las necrológicas de ciertos *editors*, a los que se reconoce el haber seguido amorosamente a sus autores. Pero un editor es algo bien distinto de un *editor*. Editor es quien diseña el perfil de un sello editorial, y quien será juzgado por las virtudes y defectos de ese perfil. Aún más embarazoso es que el *Frankfurter Allgemeine* observe que Daniel Keel había creado una tercera posibilidad entre la «literatura seria» y la «literatura de entretenimiento». Sin embargo, la estrella polar del gusto literario era, para Keel, Antón Chéjov. ¿Debemos incluir a Chéjov en esa tierra de nadie que no llega a ser «literatura seria» pero va más allá de la «literatura de entretenimiento» (y, en el caso de Diogenes, había incluido a escritores como Friedrich Dürrenmatt, Georges Simenon y Carson McCullers)? La triste sospecha es que estos juicios son una venganza póstuma e inconsciente hacia un feliz eslogan que inventó Daniel Keel: «Los libros de Diogenes son menos aburridos». El presupuesto intachable de esa frase es que, a la larga, solo la calidad no aburre. Pero, si la percepción de la calidad en todo lo que define a un objeto —ya sea un libro o un sello editorial— es eclipsada porque la calidad misma aparece como un factor irrelevante, el camino se abre hacia una implacable monotonía, donde el único escalofrío vendrá de las sacudidas galvánicas de los grandes contratos, de las grandes campañas de publicidad, de las grandes tiradas, de las grandes ventas —y, con no menor frecuencia, de las grandes devoluciones, destinadas a alimentar la desbordante industria del reciclaje de papel.

En fin, parece cada día más evidente que, para la tecnología informática, el editor es un estorbo, un intermediario del que podría prescindirse sin pesar. Pero la sospecha más grave es que, en este momento, los editores están colaborando con la tecnología mediante la labor de volverse superfluos a sí mismos. Si el editor renuncia a su función de primer lector y primer intérprete de la obra, no se ve por qué la obra debería aceptar enmarcarse en el cuadro de un sello editorial. Resulta mucho más conveniente confiarse a un agente y a un distribuidor. Sería el agente, entonces, quien ejerciera el primer juicio sobre la obra, que consiste en aceptarla o rechazarla. Es obvio que el juicio del agente puede ser incluso más agudo del que, en un tiempo, fue el juicio del editor. Pero el agente no dispone de una forma, ni la crea. Un agente no tiene más que una lista de clientes. De otro modo, se puede también conjeturar una solución aún más sencilla, en la que sobreviven solo el autor y el (gigantesco) librero, quien habrá reunido en sí las funciones de editor, agente, distribuidor y —quizá también— mensajero.

Resulta natural preguntarse si esto significaría un triunfo de la democratización o, en cambio, del embotamiento generalizado. Por mi parte, tiendo a la segunda hipótesis. Cuando Kurt Wolff, hace ya un siglo, publicaba en su colección Der Jüngste Tag, El Día del Juicio, a prosistas y poetas incipientes cuyos nombres eran Franz Kafka, Robert Walser, Georg Trakl o Gottfried Benn, esos escritores encontraban de inmediato sus primeros y raros lectores porque había algo atractivo ya en el aspecto de esos libros, que se presentaban como sobrios cuadernos negros con rótulos y no venían acompañados ni de declaraciones programáticas ni de campañas de publicidad. Pero presuponían algo que se podía percibir ya en el nombre de la colección: presuponían un *juicio*, que es la verdadera prueba de fuego para el editor. A falta de esa prueba, el editor podría retirarse de la escena sin que casi nadie se diera cuenta y sin suscitar muchos lamentos. Solo que, entonces, debería buscarse otro oficio, porque el valor de su marca sería cercano a cero.

LA HOJA VOLADORA DE ALDO MANUZIO

A medio milenio de distancia respecto de sus inicios, el oficio de editor no ha llegado aún a granjearse una reputación sólida. Un poco mercader, un poco empresario de circo, el editor siempre ha sido observado con cierta sospecha, como un hábil pregonero. Sin embargo, podría suceder que el siglo XX sea considerado, en el futuro, como la edad de oro de la edición. Sería imposible reconstruir la cultura francesa del siglo XX sin seguir en todos sus meandros la evolución de Gallimard; o incluso, si se investiga sobre un periodo más acotado, no podríamos sumergirnos en el clima intelectual de los años sesenta sin referirnos a la hipnótica intimidación que emanaba de las Éditions du Seuil; así como se captaría muy poco de la escena alemana de los años sesenta en adelante sin considerar los efectos de la Escuela de Frankfurt, que se recogía en las publicaciones de Suhrkamp; aún menos se entendería la cultura italiana de la posguerra si se ignorara la alta pedagogía de la casa Einaudi; o, en fin, sería imposible recorrer el acrobático paso de la España de los años de Franco a la de hoy sin tener en cuenta el catálogo cronológico de tres editores de Barcelona: Carlos Barral, Jorge Herralde y Beatriz de Moura. No carece de fundamento la sensación de que, para dibujar el perfil de una cultura, es importante recorrer su paisaje editorial, incluso más e incluso antes que el académico, donde los grandes estudiosos viven en una suerte de aislamiento forzoso, más o menos feliz según los países y los balances de cada universidad en particular.

¿Es posible que la edad de oro de la edición siga vigente en el siglo XXI? Aquí afloran las dudas —y son de naturaleza diversa—. La primera atañe a cierto modo de considerar el propio oficio que hoy predomina entre los editores. De hecho, no solo debería observarse la edición desde la perspectiva de Google sino desde sí misma, desde la cada vez más débil convicción de su propia necesidad. Ante todo en los países anglosajones, que son la punta de lanza de la edición, dado el predominio de la lengua inglesa. Si se entra en una librería de Londres o de Nueva York, resulta cada vez más difícil reconocer los sellos editoriales presentes en la mesa de novedades. Con suma discreción, el nombre del sello editorial está, con frecuencia, reducido a una o más iniciales en el dorso del libro. En cuanto a las portadas, son todas distintas —y, en cierto sentido, demasiado parecidas. Siempre ofrecen un intento de empaquetamiento, más o menos exitoso, de un texto. Cada una vale por sí misma, en atención al principio del *one shot*. En cuanto a los autores, sus libros se encuentran bajo la marca de un determinado sello editorial y no de otro debido, sobre todo, a las negociaciones entre el agente del autor y ese editor, o bien a las relaciones personales entre el autor y un determinado *editor*. Mientras tanto, el sello editorial en cuanto tal se convierte en el eslabón de la cadena más superfluo. Es obvio que existen notables diferencias de calidad entre las diversas editoriales, pero en el seno de un abanico que presenta en un extremo lo *demasiado comercial* (asociado a la vulgaridad) y en el otro extremo lo *demasiado literario* (asociado a la somnolencia). Lo que queda en medio es una serie de gamas en las que se sitúan las diversas marcas. Así, Farrar, Straus and Giroux quedará más cerca del extremo «literario» y St. Martin del extremo «comercial», pero sin que ello implique consideraciones ulteriores, y sobre todo sin que queden excluidas las invasiones de campo: el editor literario podrá ocasionalmente ser tentado por un título comercial, en la esperanza de que sus cuentas florezcan; y el editor comercial podría en ocasiones verse tentado por un título literario, dado que la aspiración al prestigio es una maleza que crece en todas partes.

Lo penoso de esta subdivisión —que corresponde además a un determinado orden mental— es ante todo el hecho de que resulta falsa. En el abanico que acabo de describir queda claro que Simenon o su hipotética reencarnación actual, para dar un ejemplo, debería estar incluido en la zona altamente comercial —y por eso no susceptible de valoración literaria; está claro que muchos miembros de la funesta categoría de los «escritores para escritores» deberían quedar automáticamente asignados al extremo literario. Lo cual va en detrimento tanto del entretenimiento como de la literatura. El verdadero editor —dado que esos seres extraños todavía existen— no razona nunca en términos de «literario» o «comercial». En todo caso, en los viejos términos de «bueno» y «malo» (y se sabe que con frecuencia lo «bueno» puede ser descuidado y no reconocido). Verdadero editor es, ante todo, el que tiene la insolencia de pretender que, como principio general, ninguno de sus libros se le caiga de las manos al lector, ya sea por tedio o por un invencible sentimiento de extrañeza.

Hace alrededor de un siglo nacían y daban los primeros pasos algunas de las más importantes editoriales del siglo XX: Insel, Gallimard, Mercure de France. Tenían dos elementos en común: habían sido constituidas

por un grupo de amigos, más o menos pudientes —todos ellos marcados por ciertas inclinaciones literarias —; y, antes de convertirse en sellos editoriales, habían sido revistas literarias; *Die Insel, La Nouvelle Revue Française, Mercure de France*. De esos grupos, iba a destacarse más tarde la figura que se convertiría en editor: Anton Kippenberg, Gaston Gallimard, Alfred Vallette. Una experiencia de ese tipo sería impensable hoy en día, porque las premisas han cambiado. Entre otras cosas, ha desaparecido —o, al menos, ha perdido la delicada y sutil relevancia que tenía— la categoría misma de revista literaria. La única publicación periódica que ha mantenido una autoridad y una influencia indiscutibles es la *New York Review of Books*, que se presenta ante todo como una revista de reseñas —por tanto, distinta del tipo que acaso alcanzó su perfección en torno a 1930 con los veintinueve números de *Commerce*, bajo las alas invisibles y protectoras de Marguerite Caetani.

Si nos preguntáramos qué fue lo que mantuvo unidos a esos pequeños grupos de amigos, a principios del siglo XX, la respuesta no vendría dada tanto por aquello que deseaban (con frecuencia, confuso e indeterminado) como por aquello que rechazaban. Era una forma del *gusto*, en el sentido que Nietzsche daba a esta palabra: es decir, un «instinto de *autodefensa*». («No ver, no sentir tantas cosas, no dejar que se acerquen —primera agudeza, primera prueba de que no somos una causalidad, sino una necesidad»)—. Debía tratarse de una medida prudente, puesto que se ha demostrado tan eficaz. Hoy, a un siglo y dos guerras de distancia del fundador, Gallimard es la editorial más importante de Francia y se distingue todavía por cierto «gusto Gallimard», que permite percibir con alguna precisión si un libro puede o no puede ser Gallimard. Aunque todas las circunstancias hayan cambiado, la fisiología del gusto que mantenía unido a ese pequeño grupo de amigos sería un óptimo antídoto, cuando en ciertas editoriales sobrevienen periódicas incertidumbres acerca de la propia evanescencia o identidad borrosa. Pero en ese punto se revelaría además, en buena medida, ese tejido de sensibilidad que envolvía el gusto y que ha desaparecido o en el que, como mínimo, los rasgones son más vivibles que el tejido mismo. Esto, sin embargo, no debería deprimirnos. Es cierto que hoy sería más difícil y poco viable poner en marcha un sello editorial sobre la base de las inclinaciones de un restringido club de amigos. Pero al mismo tiempo una editorial —si lo quisiera, si se atreviera— se enfrentaría con potencialidades que no existían en el pasado. En los últimos cien años se ha expandido inmensamente el área de lo *publicable*; basta con pensar en la enorme cantidad de materiales antropológicos, científicos, históricos y literarios que se han acumulado en el siglo XX y esperan encontrar una nueva forma editorial. No solo la Biblioteca sino todos los libros Adelphi, desde el principio, se fundan sobre este presupuesto. Era el intento de crear la confluencia de textos y materiales muy dispares y muy alejados entre sí, en esa amplia y turbulenta corriente que arrastra consigo todo lo que una mente despierta y ágil desearía leer. En efecto, hoy más que nunca la edición podría proponerse como uno de sus primeros objetivos el de *desplazar el umbral de lo publicable* para incluir, entre las cosas factibles, mucho de lo que en aquel momento quedaba excluido. Sería un desafío enorme, no muy distinto al de los inicios, cuando Manuzio trabajaba en Venecia. Acaso es el momento de recordar cuál fue la carta fundacional de la edición. Era una *hoja volante* impresa por el mismo Manuzio y que por fortuna ha sobrevivido hasta hoy en una copia pegada a la encuadernación de un diccionario griego de la Biblioteca Vaticana. Impreso en torno a 1502, esa hoja contenía el texto de un pacto entre estudiosos que preparaban la edición de textos clásicos griegos para la editorial de Aldo. En palabras de Anthony Grafton, «acordaron hablar solo en griego cuando se reunían, pagar multas si incumplían ese compromiso y usar ese dinero (en caso de que se acumulara) para ofrendarse un banquete: una generosa cena que debía ser mucho mejor de la que habitualmente debían disfrutar los trabajadores de Aldo. Otros "filohelénicos" podían ser admitidos en el círculo, en el curso del tiempo». No podemos saber si las reglas de esa Nueva Academia de Aldo Manuzio llegaron a aplicarse alguna vez. Pero recordemos que también *Las 95* tesis de Lutero y la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano del 26 de agosto de 1789 fueron originalmente *hojas voladoras*. Dicho lo cual, resulta obvio que la tendencia del mundo y de la edición hasta el momento ha apuntado y sigue apuntando en la dirección opuesta. Así, sigue restringiéndose el campo de lo que se considera que es posible hacer. «Estaría bien, pero no se puede»: es una frase muy frecuente en el mundo editorial, en todas partes.

Sin embargo, si nos remontamos a los primeros años del siglo XX y a aquellos editores que se habían formado sobre la base de un sentimiento de afinidad entre un pequeño grupo de amigos, es fácil observar que en muchas ocasiones, con loable insensatez, estos mismos editores debieron de decir: «Estaría bien, probemos». De otro modo no se explicaría cómo, durante años, Insel ha publicado, en ediciones de perfecta nitidez tipográfica, a ciertos clásicos franceses (por ejemplo, *De*
l'amour
de Stendhal) en francés para el público alemán; o cómo el editor Eugen Diederichs ha osado publicar, en 1914, en el umbral de la guerra, una monumental edición in-folio de las principales Upanishad traducidas

por Paul Deussen, el amigo de Nietzsche. Lo cierto es que esas empresas temerarias no llevaron a la ruina ni a Insel ni a Diederichs, que a un siglo de distancia siguen siendo dos importantes sellos editoriales en Alemania.

Proyectos de ese tipo no llegarían a buen puerto hoy en día. ¿Se trata de que los editores no están dotados de la imaginación necesaria para concebirlos? Sin duda, hace un siglo los editores de los que he hablado no tenían *gerente* sino contables. Esto, probablemente, los volvía más ágiles y más azarosos. Pero hay algo más. En el curso de los últimos cien años, ha cambiado la fisonomía misma del editor, al menos si definimos de este modo a quien conoce los libros que publica y decide la forma que deben adoptar. Si se acepta esta definición, serán muy pocos, hoy en día, quienes puedan acogerse a la categoría de *editores*. Probablemente bastarían los dedos de las dos manos para contarlos. En cambio, son cada vez más numerosos los *editors*, si *editor* es aquel que descubre, persigue, fomenta y lanza un determinado número de libros contenidos en el catálogo de un sello editorial. A cada *editor* se vincula una lista de autores y de libros que son *suyos*. Pero no la forma misma, el programa, el catálogo de la editorial para la que trabaja. Ahora bien, si una editorial no se concibe como forma, como una composición autosuficiente y dirigida a una alta compatibilidad fisiológica entre todas sus partes, es muy fácil que se convierta en un agregado ocasional, incapaz de segregar ese elemento mágico que incluso los expertos en marketing consideran esencial para tener algún éxito en el mercado: la fuerza de la marca.

Aquí se concentra la paradoja contra la que choca el gerente editorial, figura reciente y ya invasiva en el mundo de los libros: por una parte, sus textos doctrinales exaltan la importancia y el valor de la marca; por otra parte, su modo de actuar no puede sino diluir y, al fin, volver vana la singularidad de la propia marca.

En su forma platónica, el gerente editorial se considera el representante de una doctrina universal que se aplica a todo, sin excepciones, y cuyos resultados son evaluados, como para cualquier otra rama de la doctrina, sobre la base de los números que aparecen como trasfondo de ciertas columnas de otros números. Estos números son las *bottom lines*, y pueden ser excitantes, deprimentes, mediocres, aceptables, tanto en la edición como en la fabricación de botones o cosméticos o de cualquier otro objeto o prestación que se ponga a la venta. Con la salvedad de que la edición de libros —los que no son manuales ni libros de texto, y que en Italia se reúnen bajo el rótulo involuntariamente cómico de *varios*— constituye una de las ramas más frustrantes y difíciles en las que pueda aplicarse la doctrina del gerente. Esto parece excitar aún más, y alejar a la vez, a los representantes de esa categoría, como si fueran domadores que quieren demostrar que no se les resiste ningún caballo temperamental. Continuamente se da el caso del gerente que pasa de la gran industria a la edición. No hay, en cambio, casos de gerentes que se hayan formado en la edición para pasar después a la gran industria. En la edición, el gerente llega para ser devorado y desaparecer, o bien para quedarse hasta el fin, con resultados más o menos apreciables. Sin embargo, hasta ahora nunca ha sucedido que el nombre de un gerente quede vinculado a algún acontecimiento memorable del mundo de la edición. Del mismo modo que nunca sucede —como sí sucede en cambio en las relaciones entre la política y el mundo académico y financiero— que haya una alternancia de las funciones, un rebote de la una a la otra, por el que el académico provisoriamente *prestado* a la política vuelva más tarde a la vida académica, aumentando las tarifas para sus giras de conferencias; o el financiero vuelva a Wall Street con retribuciones más consistentes. El caso del gerente que *haya hecho fortuna* en la edición simplemente no existe, o, en todo caso, debe tratarse de fortunas no muy relevantes, que no se han inscrito en los anales de la historia. Mientras sí se da con frecuencia el caso del gerente de la gran industria que, tras una rápida inmersión en el negocio editorial, vuelve apresuradamente a los territorios que le resultan familiares, justo antes de haber producido daños irreparables (o bien, con mayor frecuencia, justo después). ¿Cómo se explica esta resistencia de la edición a adecuarse a una doctrina universal y hasta ahora inmaculada como la del *management*, o, al menos, a alcanzar resultados satisfactorios? Aquí es necesario, al fin, entrar en la peculiaridad del negocio.

La dimensión económica del mercado del libro es, ante todo, más bien modesta. Por eso los buenos resultados, aunque fatigosamente conseguidos, no llevarán nunca a unos números que causen impresión. Es mucho más fácil, en cambio, llegar a pérdidas macroscópicas. Pongamos el caso de un gerente de un grupo editorial que ordene a sus *editors* arrancar a la competencia un puñado de autores de *bestsellers*, a los que se conquistará incrementando fuertemente sus anticipos. En ese punto solo quedará la labor de machacar centenares de miles de ejemplares, que serán devueltos por las librerías en el curso de unos pocos meses, agravando los balances del ejercicio siguiente. Nada más que eso. El libro del autor de *bestsellers* que no cumple su objetivo de ventas al primer intento no tiene casi nunca una posible segunda vida a su alcance, como sucede en cambio con otros libros que pueden ser descubiertos gradualmente, o redescubiertos, o tener una suerte imprevista en la edición de bolsillo. En cuanto a los libros ligados a la actualidad,

publicados con gran prisa porque tratan de asuntos *de los que habla todo el mundo*, serán enseguida arrinconados por la propia actualidad, que obligará pronto a hablar de otras cosas. Nos queda evaluar el efecto de la publicidad y de la promoción comercial, tema central en la doctrina de los gerentes, que ostentan gran respeto por el marketing. Ahora bien, los costos de la publicidad y de la promoción comercial para un libro en particular resultan manifiestamente desproporcionados. Un libro es uno entre los cien o doscientos o trescientos objetos producidos en la misma empresa que esperan igualmente (o, por lo menos, cuyos autores esperan igualmente) ser publicitados, mientras que un nuevo perfume es el objeto único en que se concentra toda la energía promocional de una marca. El vídeo o las fotografías que acompañan un perfume se dejan notar y recordar más fácilmente que las campañas publicitarias de una novela. Kate Moss o Charlize Theron nunca han protagonizado el anuncio de una novela. Por buenas razones. Por otra parte, un perfume se puede encontrar, en teoría, en centenares de aeropuertos, desde Asia a Europa y Estados Unidos, mientras que un libro italiano tiene la posibilidad de encontrarse solo en una decena de aeropuertos italianos de importancia media. Entre los grandes éxitos internacionales de los últimos veinte años, no se da un solo libro del que se pueda decir que haya sido *impuesto* por la publicidad, mientras que de muchos productos de otro género se puede decir que la naturaleza del objeto contaba menos, en la creación del éxito, que la eficacia de la campaña publicitaria que lo lanzó.

Detrás de todo esto parece delinearse un panorama plausible: un nuevo paisaje para la edición, poblado de muchos *editors*, de aún más numerosos gerentes editoriales y expertos en marketing, pero cada vez menos editores. Temo que muchos no advertirán siquiera este cambio radical. Hay cosas que desaparecen sin casi hacerse notar. Son, en ocasiones, las cosas esenciales. Poco a poco, será cada vez menos frecuente la pregunta: ¿quién ha publicado tal libro? Porque la respuesta sería indiferente. Todo se movería insensiblemente en la dirección de una ignota lectora a la que oí decir, en una ocasión, que ella nunca prestaba atención a quién era el autor o el editor de un libro. ¿Qué sucedería al final? Los libros seguirían siendo, siempre, buenos o malos. Pero los buenos aparecerían como acontecimientos esporádicos, aislados, privados de un tejido congenial dispuesto a acogerlos. Por lo demás, no cambiarían demasiado las mesas de novedades de las librerías. Salvo en esto: se disolvería la figura de la que algunos solo comprenderán demasiado tarde su función vital: el sello editorial, el concepto de sello editorial y de su forma. El único alivio se encuentra en la idea de que aquello que es más probable no siempre se cumple. O bien, que la virtud no siempre es castigada.

He hablado hasta ahora de dos peligros que incumben hoy a la edición: por una parte la autocensura de los editores sobre sus propias ideas; por otra, las iniciativas insensatas de los gerentes que apenas saben nada de los objetos con los que tratan (los libros mismos). Pero hay un peligro ulterior: la lucha contra el copyright.

En esta lucha, que hoy explota, se esconden motivos que van mucho más allá de los derechos de autor. El resorte secreto del movimiento es el desprecio por lo que el derecho italiano define como «obras del ingenio». La negativa a remunerar, en una cultura que prohíbe no remunerar a los empleados de la limpieza, implica que la obra de ingenio no sea considerada un verdadero trabajo. Pero si no es tal, ¿de qué modo deberemos considerarla? Como publicidad del autor por sí mismo. El pago de esa publicidad sería el trabajo mismo realizado por el autor al dar forma a su obra. En esta perspectiva, el autor no viviría de los ingresos que se derivan de las ventas de su obra, sino del hecho de que su obra provocaría invitaciones a actos públicos, encargos, asesorías o estancias en *campus* de escritura creativa —estos sí, adecuadamente retribuidos. Con lo cual se reconstruiría un equilibrio aceptable—.

Para que tal concepción cale en la opinión común y termine por imponerse, como de hecho está sucediendo, es necesario que toda suerte de obra mental sea considerada *comunicación*: entidad informe, sin principio ni fin, compuesta por temas que cuentan tanto como los temas de una muestra estadística. Esta condición socarrona y envilecedora corresponde al carácter de *esoterismo coactivo* que distingue de manera cada vez más evidente a la innombrable actualidad. Así como en los *sattra*, los ritos védicos más audaces, extremos e interminables, quedaba borrada la distinción entre el sacrificante y el oficiante —y con ella se borraba también la obligación de los honorarios rituales para el oficiante (la *dakṣiṇā*, sin la cual el rito mismo no podía ser considerado efectivo)—, así en el momento internético es cada vez menor la diferencia entre obra y comunicación, entre autor y genérico digitalizador. A consecuencia de lo cual será cada vez menor, asimismo, la obligación de remunerar al autor por la obra, porque todos son autores. Algunos de los más incansables productores de opinión de hoy contemplan este estado de cosas como una auspiciosa conquista de la democracia, una globalización de la democracia que prologaría a otras que se pondrían en marcha, y no solo en la Red. Esta es la forma más solapada y actual de la *bêtise* que flagelaba al mundo en los tiempos de Baudelaire y de Flaubert. Pero provista, obviamente, de medios mucho más poderosos —y de

una potencial ubicuidad.

Dicho lo cual, no querría que se tuviera la impresión de que hoy en día la edición, en el sentido en que he intentado describirla —es decir, la edición en la que el editor se divierte solo si consigue publicar buenos libros—, sea una causa perdida. Es, simplemente, una causa difícil. Pero no más difícil de lo que lo era en 1499, cuando Aldo Manuzio, en Venecia, publicó una novela de autor desconocido, escrita en una lengua compuesta, hecha de italiano, latín y griego. También el formato era inusual y asimismo las numerosas xilografías que constelaban el texto. Sin embargo, se trataba del libro más hermoso que se haya impreso hasta nuestros días: la *Hypnerotomachia Poliphili*. Algún día alguien intentará igualarlo.

NOTA A LOS TEXTOS

A continuación se aporta la referencia de los lugares y fechas en que los textos recogidos en este libro aparecieron o fueron leídos por primera vez.

I

«Los libros únicos»: la primera parte (pp. 11-26) apareció en *La Repubblica* el 27-28 de diciembre de 2006; la segunda (pp. 26-70) es inédita; la tercera (pp. 71-79) fue pronunciada durante la inauguración de la muestra *Religiones y mitologías. Un itinerario por el catálogo Adelphi*, el 24 de enero de 1995 en la Biblioteca Frati, en Lugano.

II

«La edición como género literario»: conferencia pronunciada en Moscú, en el Museo Estatal de Arquitectura Shchusev, el 17 de octubre de 2001.

«Solapa de solapas»: prólogo a *Cento lettere a uno sconosciuto*, Adelphi, Milán, 2003 [trad. esp.: *Cien cartas a un desconocido*, Anagrama, Barcelona, 2007].

III

«Giulio Einaudi»: *Corriere della Sera*, 15 de abril de 1999.

«Luciano Foà»: *La Repubblica*, 29 de enero de 2005.

«Roger Straus»: en *Roger W. Straus. A Celebration*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2005, pp. 115-118.

«Peter Suhrkamp»: *Corriere della Sera*, 19 de octubre de 1975.

«Vladimir Dimitrijevič»: discurso pronunciado con ocasión del vigésimo aniversario de la editorial L'Âge d'Homme, el 6 de noviembre de 1986.

IV

«Faire plaisir»: inédito.

«El borrado de los perfiles editoriales»: discurso pronunciado en París con ocasión de los trabajos del Bureau International de l'Édition Française, el 1 de diciembre de 2011.

«La hoja voladora de Aldo Manuzio»: discurso pronunciado en Barcelona con ocasión del *Fòrum Atlàntida. La funció social de*

l'editor
, el 3 de noviembre de 2009.

ROBERTO CALASSO (Florencia, 1941) reside en Milán. Es presidente y director literario de Adelphi, una de las editoriales de mayor prestigio internacional. Ha publicado los ensayos recogidos en *Los cuarenta y nueve escalones, La literatura y los dioses* y los textos de *Cien cartas a un desconocido*, así como y, en especial, *La ruina de Kasch, Las bodas de Cadmo y Harmonía, Ka, K.* y ahora *El rosa Tiepolo*, cinco magníficas obras que conforman una de las mayores empresas literarias de nuestro tiempo. Esta nueva obra de un autor de «una cultura inmensa» (Pietro Citati) confirma plenamente la afirmación de Leonardo Sciascia: «Sus obras están llamadas a no morir. Calasso es uno de los pocos escritores de raza que tenemos».

Notas

[1] Movimiento obrero y estudiantil de extrema izquierda surgido en Turín a finales de la década de 1960, activo hasta mediados de la década siguiente. *(N. del T.)* <<

[2] Giuseppe Giusti
(1809-1850)
, poeta del Resorgimento, cuya rima más célebre,
Sant'Ambrogio
, es un canto contra la ocupación austriaca, en la que se refiere a soldados de *baffi di sego*, bigotes de cebo, a los que luego compadece por verse obligados a permanecer en un país «que no los quiere». *(N. del T.)* <<

[3] Periódico quincenal, de espíritu romántico y liberal, que se publicó en Milán entre 1818 y 1819. *(N. del T.)* <<

[4] Ministerio de Cultura Popular durante el régimen fascista italiano. *(N. del T.)* <<

[5] Andréi Zhdánov, jerarca soviético próximo a Stalin y férreo perseguidor de escritores y artistas que no se sometían al mandato del realismo socialista. *(N. del T.)* <<

[6] Mario Alicata
(1918-1966)
, destacado dirigente del PCI, parlamentario y director del periódico. *(N. del T.)*
L'Unità
<<

[7] Se refiere a Palmiro Togliatti, uno de los fundadores del PCI, cuya secretaría general asumió tras el encarcelamiento de Antonio Gramsci y mantuvo durante casi cuarenta años, hasta su muerte, ocurrida en 1964. *(N. del T.)* <<

[8] Expresión latina, proveniente de la Vulgata, que significa literalmente «deseo morir». *(N. del T.)* < <

[9] La palabra italiana *collana* significa tanto «colección» como «collar». *(N. del T.)* < <